

ରବୀନ୍ଦ୍ରମଞ୍ଚିତ ବିচিত୍ରା

ଶାନ୍ତିଦେବ ଘୋଷ



ଆନନ୍ଦ ପାବଲିଆର୍ସ ପ୍ରାଇଭେଟ ଲିମିଟେଡ
କଲିକତା ୨

প্রথম সংস্করণ জুলাই ১৯৫৪

প্রচ্ছদ পুণর্গোন্দ, পত্রী

আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেডের পক্ষে ফণিভূষণ দেব কর্তৃক ৪৫
বোনিয়াটোলা লেন কলিকাতা ৭০০০০৯ থেকে প্রকাশিত এবং আনন্দ
প্রেস এন্ড পাবলিকেশনস প্রাইভেট লিমিটেডের পক্ষে শ্রীজগেন্দ্রনাথ
বসু কর্তৃক পি ২৪৮ সি. আই. টি. স্কীম নং ৬ এম
কলিকাতা ৭০০০৫৪ থেকে মুদ্রিত।

ভূমিকা

১০৪৯ সালে “রবীন্দ্রসংগীত” নামে যে গ্রন্থটি প্রকাশ করেছিলেন, তাকে বলা চলে পূজনীয় গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের গান, নৃত্য ও অভিনয়-জীবনের ভূমিকা। আগ্রহী পাঠকগণ সেই কারণেই তৃপ্ত না হয়ে বারে বারেই আমাকে অনুরোধ করতেন আরো বিস্তারিত ভাবে গুরুদেবের এ-জীবনের কথা শোনাতে। শান্তিনিকেতনে শিক্ষকতার জীবনের প্রবল চাপে সে অনুরোধ রক্ষা করবার অবসর আমি পাইনি। তবুও, কয়েকটি পত্রিকার সম্পাদকের আগ্রহে এবং উৎসাহে লেখার কাজ সম্পূর্ণ বন্ধ ছিল না, অসুবিধার মধ্যেই মাঝে মাঝে লিখতে বাধ্য হয়েছি। সেগুলিকেই এবারকার “রবীন্দ্রসংগীত বিচিত্রা” গ্রন্থে সাজিয়ে প্রকাশ করা হলো।

পূজনীয় গুরুদেবের বিচিত্রপথগামী জীবনের প্রকাশে সংগীত, নৃত্য ও নাটকের ছিল একটি সম্মানজনক স্থান। এপথে, ভারতীয় ঐতিহ্যের প্রতি তাঁর যেমন ছিল গভীর অনুরাগ তেমন অনুরাগ ছিল তাঁর ইয়োয়োগ্য সংগীত-সংস্কৃতির প্রতি। তাকেও তিনি গ্রহণ করেছিলেন তাঁর সৃষ্টির কাজে। কিন্তু প্রকাশকালে দেখা গেল তাঁর একটি সম্ভবপর ধর্মী ভারতীয় রূপ।

পূজনীয় গুরুদেবের এই-জীবনের সব কথা বলে শেষ করতে বহু সময়ের প্রয়োজন হবে বলে আমার দৃঢ় বিশ্বাস। কারণ, তাঁর সংগীতজীবনের বহু প্রয়োজনীয় সংবাদ, যা এখনো অপ্রকাশিত রয়ে গেছে, তাকে প্রকৃত ঐতিহাসিক এবং গবেষকদের মত নিষ্ঠার সঙ্গে খুঁজে বের করতে হবে, প্রথমে। এর সঙ্গে প্রয়োজন হবে ঊনবিংশ শতকের বাংলা-সংগীত-সংস্কৃতির ইতিহাসের সঙ্গে বাংলাভাষায় রচিত বাবতীয় গানের প্রত্যক্ষ পরিচয়ের। শিক্ষকতার কাজের অবসরে গুরুদেবের সংগীত-জীবন, বাংলা সংগীতের ঐতিহাসিক তথ্য সংগ্রহ এবং বাংলার বিচিত্র সংগীতধারার সঙ্গে পরিচিত হবার পথে কিছু দূর অগ্রসর হবার পরই আমি এর প্রয়োজনীয়তা পরিস্ফুটভাবে অনুভব করতে সক্ষম হই। আমার একার চেষ্টায় এতবড় কাজ শেষ করা সম্ভব নয়। বহুজনকে উৎসাহের সঙ্গে একাজে হাত দিতে হবে। এবং এইরূপ সমবেত প্রচেষ্টার ফলেই জানা যাবে যে, গত শতাব্দীর বাংলা সংগীত-সংস্কৃতির দ্রষ্টা-উত্তরাধিকারী রূপে, বিশেষ করে গুরুদেবকে এবং গত শতাব্দীর সংগীতধারাকে নতুন যুগের উপযোগী করে গড়ে তোলার স্মারাই তাঁর এই সৃষ্টির সাধকতা।

ঊনবিংশ এবং বিংশ শতকে প্রকাশিত বাংলাভাষায় নান্য প্রকার সংগীতগ্রন্থ

এবং গত শতাব্দীর বাংলার সাংস্কৃতিক জীবনধারণার ব্যাপক পরিচয়ের উপযোগী বেশ কিছু ঐতিহাসিক গবেষণাগ্রন্থ এবং প্রবন্ধাদি পড়বার সুযোগ আমার হয়েছিল। “রবীন্দ্রসঙ্গীত বিচিত্রা” গ্রন্থের প্রবন্ধ কটির রচনা-কালে সেইসব গ্রন্থ ও প্রবন্ধাদি থেকে আমি প্রচুর সাহায্য পেয়েছি। আমার সেই ঋণ আমি কৃতজ্ঞতার সঙ্গে স্বীকার করি। এছাড়া, কৃতজ্ঞ আমি শ্রীযুক্ত সাগরময় ঘোষ ও শ্রীযুক্ত অমিতাভ চৌধুরীর কাছে, যাঁদের উৎসাহে ও সাহায্যে “রবীন্দ্রসঙ্গীত বিচিত্রা” গ্রন্থটির দ্রুত প্রকাশ সম্ভব হলো।

শান্তিদেব ঘোষ

দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা

এবারকার সংস্করণে কিছু নতুন তথ্য ও তৎসহ পরিশিষ্টে গ্রন্থে উল্লিখিত গান ও কবিতার একটি তালিকা সংযোজিত হল।

শান্তিদেব ঘোষ

উৎসর্গ

স্নেহের 'শ্রদ্ধাময় ঘোষ (ভুলদ)-কে

দাদা

সূচী

- রবীন্দ্রনাথের সংগীতচিন্তা ॥ ১
বাঙালী জীবনে বিলাতী সংস্কৃতির প্রভাব ॥ ৯
রবীন্দ্রনাথের গানে বিলাতী সংগীতের প্রভাব ॥ ২৪
গতিশীল আবেগের গান ॥ ৪৭
কথা বলার রীতির গান ॥ ৫৪
গুরুদেবের গানে কলি বিভাগের কয়েকটি বিশেষত্ব ॥ ৬০
রবীন্দ্রসংগীতে বাংলা গানের প্রভাব ॥ ৬৮
সম্বন্ধপ্রকাশ রাগিণী-চিন্তায় রবীন্দ্রনাথ ও ভাতখন্ডে ॥ ৭৩
গুরুদেবের স্মৃতি ॥ ৭৭
রবীন্দ্রনাথ ও পল্লীসংস্কৃতি ॥ ৮৬
রবীন্দ্রনাথ ও বাউল গান ॥ ৯৫
রবীন্দ্রসংগীত সমীক্ষা ॥ ১০২
শ্রোত র দৃষ্টিতে রবীন্দ্রসংগীত ॥ ১১০
রবীন্দ্রনৃত্যনাট্যের ক্রমবিকাশ ॥ ১১৪
তপতী নাটক ॥ ১১৭
রবীন্দ্রনাথের গানে ঠুংরি প্রভাব ॥ ১৩৫
রবীন্দ্রজীবনে গীতরচনার একটি অজ্ঞাত যুগ ॥ ১৬০
নির্দেশিকা ॥ ২৪৩

রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীত-চিন্তা

পূজনীয় গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ ছিলেন সঙ্গীতরচয়িতা এবং স্বকণ্ঠ গায়ক। এ ছাড়া সঙ্গীতের ব্যাখ্যাতা হিসেবে তাঁর যে আর একটি গুণ প্রকাশ পেয়েছে তা তাঁর সমসাময়িক আর কোনো সঙ্গীতকার বা গায়কদের মধ্যে দেখি না। কী ভারতীয়, কী ইয়োরোপীয় সব সঙ্গীতের প্রকৃতি বিষয়ে তিনি যে বিশ্লেষণমূলক আলোচনা লিখিতভাবে রেখে গেছেন তা বাংলার সঙ্গীত-সাহিত্যে তুলনাহীন। প্রত্যেকটির স্বন্দর পরিচয় ফুটিয়ে তুলতে পেয়েছেন অত্যন্ত দক্ষতার সঙ্গে। এ ছাড়া মানব-জীবনে সঙ্গীতের প্রয়োজন যে কত গভীর সে বিষয়ে তাঁর চিন্তার সঙ্গে পরিচিত হলে সঙ্গীত সম্বন্ধে এখনো আমাদের শিক্ষিতদের মনে যে সংকীর্ণতা আছে তা দূর করতে সাহায্য করবে। এই লেখাগুলি পড়ে বেশ বোঝা যায় যে, তিনি সঙ্গীতকে বাইরের বিলাসের বস্তু বলে দেখেননি, দেখেছিলেন সাধকের মতো ধ্যানের দৃষ্টিতে সঙ্গীতরসের অত্যন্ত গভীরে প্রবেশ করে। এরই পরিচয় হিসেবে তাঁর লেখা থেকে কয়েকটি অংশ আমি উদ্ধৃত করছি। প্রথমটির বিষয় হচ্ছে আমাদের সঙ্গীত। গুরুদেব লিখেছেন—

“বাল্যকালে স্বভাবদোষে আমি যথারীতি গান শিখিনি বটে, কিন্তু ভাগ্যক্রমে গানের রসে আমার মন রসিয়ে উঠেছিল। তখন আমাদের বাড়িতে গানের চর্চার বিরাম ছিল না। বিষ্ণু চক্রবর্তী ছিলেন সঙ্গীতের আচার্য, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতকলার তিনি ওস্তাদ ছিলেন। অতএব ছেলেবেলায় যে-সব গান সর্বদা আমার শোনা অভ্যাস ছিল, সে শখের দলের গান নয়; তাই আমার মনে কালোয়াতি গানের ঠাট আপনা-আপনিই জমে উঠেছিল। রাগ-রাগিণীর বিশুদ্ধতা সম্বন্ধে অত্যন্ত ধারা শুচিবায়ুগ্রস্ত, তাঁদের সঙ্গে আমার তুলনাই হয় না, অর্থাৎ স্বরের স্বর খুঁটিনাটি সম্বন্ধে কিছু-কিছু ধারণা থাকা সত্ত্বেও আমার মন তার অভ্যাগে বাঁধা পড়েনি—কিন্তু কালোয়াতি সঙ্গীতের রূপ এবং রস সম্বন্ধে একটা সাধারণ সংস্কার ভিতরে-ভিতরে আমার মনের মধ্যে পাকা হয়ে উঠেছিল।

“বাই হোক, গীতরসের যে সঞ্চয় বাল্যকালে আমার চিত্তকে পূর্ণ করেছিল, স্বভাবতই তার গতি হল কোন্ মুখে, তার প্রকাশ হল কোন্ রূপে, সেই কথাটি

যখন চিন্তা করে দেখি তখন তার থেকে বুঝতে পারি সঙ্গীত সম্বন্ধে আমাদের দেশের প্রকৃতি কী।”

গুরুদেবের কথাস্বার্থী, “আমার মনে যে স্বর জমেছিল, সে স্বর যখন প্রকাশিত হতে চাইলে, তখন কথার সঙ্গে গলাগলি করে সে দেখা দিল। ছেলেবেলা থেকে গানের প্রতি আমার নিবিড় ভালোবাসা যখন আপনাকে ব্যক্ত করতে গেল, তখন অবিমিশ্র সঙ্গীতের রূপ সে রচনা করলে না। সঙ্গীতকে কাব্যের সঙ্গে মিলিয়ে দিলে, কোন্টো বড় কোন্টো ছেঁটু বোঝা গেল না।

“আকাশে মেঘের মধ্যে বাষ্পাকারে যে জলের সঞ্চয় হয়, বিস্তৃত জলধারা-বর্ণণেই তার প্রকাশ। গাছের ভিতর যে রস গোপনে সঞ্চিত হতে থাকে, তার প্রকাশ পাতার সঙ্গে ফুলের সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে। সঙ্গীতেরও এই রকম দুই ভাবের প্রকাশ। এক হচ্ছে বিস্তৃত সঙ্গীত আকারে, আর হচ্ছে কাব্যের সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে। মাহুকের মধ্যে প্রকৃতিভেদ আছে, সেই ভেদ অনুসারে সঙ্গীতের এই দুই রকমের অভিব্যক্তি হয়। তার প্রমাণ দেখা যায় হিন্দুস্থানে আর বাংলা দেশে। কোনো সন্দেহ নেই যে, বাংলাদেশে সঙ্গীত কবিতার অমুচর না হোক, সহচর বটে। কিন্তু পশ্চিম হিন্দুস্থানে সে স্বরাজ্যে প্রতিষ্ঠিত; বাগী তার ‘ছায়েরাশুগতা’। ভজন-সঙ্গীতের কথা যদি ছেড়ে দিই, তবে দেখতে পাই পশ্চিমে সঙ্গীত যে-বাক্য আশ্রয় করে, তা অতি তুচ্ছ। সঙ্গীত সেখানে স্বতন্ত্র, সে আপনাকেই প্রকাশ করে।

“বাংলাদেশে হরন্নাবেগের স্বাভাবিক প্রকাশ সাহিত্যে। ‘গৌড়জন যাহে আনন্দে করিবে পান সুধা নিরবধি’—সে দেখতে পাচ্ছি সাহিত্যের মধুচক্র থেকে। বাগীর প্রতিই বাঙালীর অন্তরের টান; এই জগ্গেই ভারতের মধ্যে এই প্রদেশেই বাগীর সাধনা সবচেয়ে বেশী হয়েছে। কিন্তু একা বাগীর মধ্যে তো মাহুকের প্রকাশের পূর্ণতা হয় না—এই জগ্গে বাংলাদেশে সঙ্গীতের স্বতন্ত্র পংক্তি নয়; বাগীর পাশেই তার আসন।”

এর প্রমাণ গুরুদেব পেয়েছেন কীর্তনে। তাঁর মতে—“এই কীর্তনের সঙ্গীত অপরূপ, কিন্তু সঙ্গীত যুগলভাবে গড়া-গদের সঙ্গে মিলন হয়ে তবেই এর স্বার্থকতা। পদাবলীর সঙ্গেই যেন তার রাসলীলা; স্বাতন্ত্র্য সে সহিতেই পারবে না। সঙ্গীতের স্বাতন্ত্র্য যত্নে সব চেয়ে প্রকাশ পায়। বাংলার আপন কোনো যজ্ঞ নেই।...বাঁশা স্রবাব শব্দ সেতার এষাজ সারেকী প্রভৃতির তুলনায় আমাদের রাখালের বাঁশি বা বৈরাগীর একতারা কিছুই নয়। তা ছাড়া, গড়ের বাজের

বীভৎস ব্যঙ্গরূপে বাংলাদেশে কল্যাণ-নামক যে যন্ত্রসঙ্গীতের উৎপত্তি হয়েছে তাকে সহ্য করা আমাদের লজ্জা এবং তাতে ‘অনন্দ’ পাওয়ার আমাদের অপরাধ।

“এই-সমস্ত লক্ষণ দেখে আমার বিশ্বাস হয়, বাংলাদেশে কাব্যের সহযোগে সঙ্গীতের যে বিকাশ হচ্ছে, সে একটি অপরূপ জিনিস হয়ে উঠবে। তাতে রাগ-রাগিণীর প্রথাগত বিস্তৃতি থাকবে না, যেমন কীর্তনে তা নেই; অর্থাৎ গানের জাতরক্ষা হবে না, নিয়মের স্থান হতে থাকবে, কেননা তাকে বাণীর দাবী মেনে চলতে হবে। কিন্তু এমনতর পরিণয়ে পরম্পরের মন জোগাবার জন্তে উভয় পক্ষেরই নিজের জিদ কিছু-কিছু না ছাড়লে মিলন সম্ভব হয় না। এই জন্তে গানে বাণীকেও সুরের খাতিরে কিছু আপোষ করতে হয়, তাকে সুরের উপযোগী হতে হয়। যাই হোক, বাংলাদেশে এই এক-জাতের কাব্যকলা ক্রমশ ব্যাপক হয়ে উঠবে বলে মনে করি। অন্ততঃ আমার নিজের কবিত্বের ইতিহাসে দেখতে পাই গান-রচনা, অর্থাৎ সঙ্গীতের সঙ্গে বাণীর মিলন-সাধনই এখন আমার প্রধান সাধনা হয়ে উঠেছে।”

গুরুদেব জানতেন—“সঙ্গীত যেখানে আপন স্বাতন্ত্র্যে বিরাজ করে, সেখানে তার নিয়ম সংঘমের যে সূচি প্রকাশ পায়, বাণীর সহযোগে গান রূপে তার সেই সূচি তােমন করে বাঁচিয়ে চলা যায় না বটে, কিন্তু পরম্পরাগত সঙ্গীত-রীতিকে আয়ত্ত করলে তবেই নিয়মের ব্যত্যয় সাধনে যথার্থ অধিকার জন্মে। কবিতাতেও ছন্দের রীতি আছে—সে রীতি কোনো বড় কবি নিখুঁতভাবে সাবধানে বাঁচিয়ে চলবার চেষ্টা করেন না—অর্থাৎ তাঁরা নিয়মের উপরেও কর্তৃত্ব করেন কিন্তু সেই কর্তৃত্ব করতে গেলেও নিয়মকে স্বীকার করা চাই। স্বাতন্ত্র্য যেখানে উজ্জ্বলতা, সেখানে কলাবিচার স্থান নেই। এই জন্তে নিজের সৃজনশক্তিকে ছাড়া দিতে গেলেই শিক্ষা ও সংঘম-শক্তির বেশী দরকার হয়।

“আমাদের দুই রকমের খাণ্ড আছে—একটি প্রয়োজনের, আর-একটি অপ্রয়োজনের;—একটি অন্ন, আর একটি অমৃত। অন্নের ক্ষুধায় আমরা মর্ত্য-লোকের সকল জীবজন্তুর সমান, অমৃতের ক্ষুধায় আমরা স্বরলোকে দেবতাদের দলে। সঙ্গীত হচ্ছে অমৃতের নানা ধারার একটি।

“একথা মনে রাখতে হবে, যা অমৃত, যা প্রয়োজনকে অতিক্রম করে আপনাকে প্রকাশ করে, মহুগুণের চরম মহিমা তাতেই। যে জাতি পেটুক, সে কেবলমাত্র নিজের প্রতিদিনের গরজ মিটিয়ে চলেছে, মৃত্যুতেই তার একান্ত মৃত্যু। গ্রীস যে আজ-অমর হয়ে আছে, সে তার ধনে, ধাত্তে, রাষ্ট্রীয় প্রজ্ঞাপে নয়;

আত্মার আনন্দরূপ যা-কিছু সে সৃষ্টি করেছে, তাতেই সে চিরদিন বেঁচে আছে। প্রত্যেক জাতির উপরে তার আছে, সে মর্ত্যলোকে আপন অমরলোকের সৃষ্টি করবে। ঐস সেই নিজের অমরবতীতে আজও বাস করছে। সঙ্গীত মানবের সেই আনন্দরূপ, সে মানবের নিজের অভাবমোচনের অতীত বলেই সর্বমানবের এবং সর্বকালের—রাজ্য সাম্রাজ্যের ঐশ্বর্য ধ্বংস হয়ে যায়, কিন্তু এই আনন্দরূপ চিরন্তন।

“যে সকল ঘোরতর প্রবীণ লোক ওজনদরে জিনিশের মূল্য বিচার করেন, সারবান বলতে ষাঁরা ভারবান বোঝেন, তাঁরা সঙ্গীত প্রভৃতি কলাবিজ্ঞাকে সৌধিনতা বলে অবজ্ঞা করে থাকেন। তাঁরা জানেন না, যাদের বীর্ষ আছে সৌন্দর্য তাদেরই। যে শক্তি আপনাকে শক্তিরূপেই প্রকাশ করে, সে হল পালোয়ানি, কিন্তু শক্তির সত্যরূপ হচ্ছে সৌন্দর্য। গাছের পূর্ণ শক্তি তার ফুলে; তার মোটা গুঁড়িটার মধ্যে সে কেবল আপনাই থাকে, কিন্তু তার ফুলের মধ্যে সে যে ফল ফলায় তারই বীজের ভিতর ভাবীকালের অরণ্য, অর্থাৎ তাব অমরতা। সাহিত্যে, সঙ্গীতে, সর্বপ্রকার কলাবিজ্ঞায় প্রাণশক্তি আপন অমরতাকে ফলিয়ে তোলে—অপিস-আদালতে কলে-কারখানায় নয়। উপনিষদ বলেছেন, জুয়েছে বলেই সকলে অমর হয় না, যারা অসীমকে উপলব্ধি করেছে, ‘অমৃতাস্তে ভবন্তি।’ অভাবের উপলব্ধিতে কাপড়ের কল, পাটের বস্ত্রের কারখানা—অসীমের উপলব্ধিতেই সঙ্গীত, অসীমের উপলব্ধিতেই আমরা সৃষ্টিকর্তা। যে সৃষ্টিকর্তা চন্দ্রস্বর্ষের সিংহাসনে বসে দরবার করছেন তিনি যে গুণীজাতিকে শিরোপা দিয়ে বলেন, ‘সাবাস! আমার স্বরের সঙ্গে তোমার স্বর মিলছে’—সেই ধাতু, সেই বেঁচে যায়, তাঁর অমৃত সভার পাশে তার চিরকালের আসন পাকা হয়ে থাকে।”

মানব জীবনে সঙ্গীতের এই প্রয়োজন বিশেষভাবে অল্পভব করেই তিনি তাঁর সমকালীন ললিতকলা ও সঙ্গীতবিমুখ শিক্ষাবিদদের শিক্ষানীতির বিরুদ্ধে বিদ্রোহী মত দাঁড়িয়ে শাস্তিনিকেতন ও পরে বিশ্বভারতী স্থাপনের সময় পরিষ্কার ভাষায় জানালেন যে, “শিক্ষার এইরূপ সঙ্কীর্ণতার মধ্যে আমাদের জীবন ক্রমে বিকলাঙ্গ হয়ে পড়েছে। অতঃপর একে প্রশ্রয় দেওয়া কোনো মতেই আর উচিত হবে না। আমরা এই যে শিক্ষাকেন্দ্র স্থাপনার প্রস্তাব করেছি সেখানে সঙ্গীত এবং ললিত-কলাকে সম্মানের আসন দিতে হবে। ভারতের ভিন্ন ভিন্ন যুগে এবং ভিন্ন ভিন্ন প্রদেশে সঙ্গীত এবং ললিতকলার যে সব ভিন্ন ভিন্ন রীতি বিক্ষিপ্ত হয়ে আছে তাকে সমাজের ভিন্ন ভিন্ন স্তর থেকে উদ্ধার করে এইখানে সংহত করতে হবে।

“এইরূপে আমাদের রসবোধ এবং রুচির আদর্শ স্বাভাবিকভাবে গঠিত হয়ে উঠবে। তাহলেই আমাদের সঙ্গীত এবং শিল্পকলা সৌন্দর্যে এবং সম্পদে বিকশিত হয়ে উঠবে। তখন আমরা বিদেশী কলাকে সত্য এবং সংযতভাবে বিচার কববার ক্ষমতালাভ করব এবং তখন তা থেকে ভাব এবং রূপ গ্রহণ করলেও আমরা পরস্বাপহরণের অপবাদভাজন হব না।”

বিশ্বভারতী প্রতিষ্ঠার প্রারম্ভে তিনি বলেছিলেন, “বিশ্বভারতী যদি প্রতিষ্ঠিত হয় তবে ভারতীয় সঙ্গীত ও চিত্রকলার শিক্ষা তাহার প্রধান অঙ্গ হইবে এই আমাদের সঙ্কল্প হউক।”

গুরুদেবের সঙ্গীত-চিন্তার মাধ্যমে এতক্ষণ আমরা জানতে পেলাম যে, তিনি ভারতের নানান্তরের সঙ্গীতকে কী চোখে দেখতেন বা কী ভাবে অনুভব করতেন এবং কী কারণে শাস্ত্রনিকেতনের শিক্ষায় তার মর্যাদার স্থান করে দিয়েছিলেন। কিন্তু তিনি ছিলেন বিশ্বপথিক। তাই বিশ্বভারতী স্থাপন করে বলেছিলেন, এখানে সমগ্র বিশ্ব একনীড়ে বাসা বাঁধবে। সুতরাং, সঙ্গীত-রসিক গুরুদেবের পক্ষে একমাত্র দেশের সঙ্গীত নিয়ে এককোণে পড়ে থাকা সম্ভব নয়। তাই তাঁর সঙ্গীত-চিন্তায় পৃথিবীর নানা দেশের সঙ্গীতের প্রকাশও দেখি। বিশেষ করে, ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের বিষয়ে আমরা তাঁর একাধিক লেখা পাই। সেই সঙ্গীতের চর্চা করেছেন, তা শুনেছেন এবং তা নিয়ে ভেবেছেন। ভারতের সঙ্গে তার বিভেদ বা ঐক্য যদি কোথাও থেকে থাকে তা বোঝবার ও সেদিকে সন্ধানের দৃষ্টি আকর্ষণের চেষ্টা করেছেন।

ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের প্রকৃতিটিকে বিশ্লেষণ করতে গিয়ে গুরুদেব বলেছেন :— “পূর্বে যে ইংরেজি সঙ্গীতকে পরিহাস করে আনন্দ লাভ করা গেছে, এখন তার প্রতি মনোযোগ করে ততোধিক বেশি আনন্দ লাভ করা যায়। এখন অভ্যাসক্রমে ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের এতটুকু আস্থা পাওয়া গেছে যার থেকে নিদেন এইটুকু বোঝা গেছে যে, যদি চর্চা করা যায় তাহলে ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের মধ্যে থেকে পরিপূর্ণ রস পাওয়া যেতে পারে। আমাদের দেশী সঙ্গীত যে আমার ভালো লাগে সে কথার বিশেষ উল্লেখ করা বাহ্যিক। অথচ দুয়ের মধ্যে যে সম্পূর্ণ জাতিভেদ আছে তার আর সন্দেহ নেই।

“আমার কাছে ইংরেজি গানের সঙ্গে আমাদের গানের এই প্রধান প্রভেদ ঠেকে যে, ইংরেজি সঙ্গীত মানব-জগতের সঙ্গীত, আর আমাদের সঙ্গীত প্রকৃতি নির্জন প্রকৃতির অনির্দিষ্ট অনির্বচনীয় বিষাদগম্বীর সঙ্গীত। কানাড়া টোড়ি

প্রভৃতি বড়ো বড়ো রাগিণীর মধ্যে যে গান্ধীর্ষ এবং কাতরতা আছে সে যেন কোনো ব্যক্তি-বিশেষের নয়—সে যেন অকুল অসীমের প্রাস্তবর্তী এই সঙ্গীতীন বিশ্বজগতের।

“আমাদের দেশের সঙ্গীতের এই বিশেষত্বটি আমার কাছে বড়ো ভালো লাগে। আমাদের দেশে প্রভাত মধ্যাহ্ন অপরাহ্ন সায়াহ্ন অধরাত্রি ও বর্ষা-বসন্তের রাগিণী রচিত হইয়াছে। বিশ্বের খাসমহলের গোপন নহবতথানায় যে কালে কালে ঋতুতে ঋতুতে নব নব রাগিণী বাজিতেছে, আমাদের গুণীদের অন্তঃকর্ণে তা প্রবেশ করিয়াছে। বাহিরের প্রকাশের অন্তরালে যে একটি গভীরতর অন্তরের প্রকাশ আছে আমাদের টোড়ি কানাড়া তাহাই জানাইয়া দিতেছে।

“হার্মনি বা স্বরসংগতি ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের প্রধান বস্তু, আর রাগরাগিণীর ব্যাকরণ আমাদের সঙ্গীতের মুখ্য অবলম্বন। বার বার অমুভব করেছি আমাদের সংগীত আমাদের সুখ দুঃখকে অতিক্রম করে চলে যায়। আমাদের বিবাহ-রাজিতে রসনচৌকিতে সাহানা বাজে। কিন্তু সেই সাহানার তানের মধ্যে প্রমোদের ঢেউ খেলে কোথায়। তার মধ্যে যৌবনের চাঞ্চল্য কিছুমাত্র নেই; তা গম্ভীর, তার মীড়ের ভাজে ভাজে করুণা। আমাদের দেশে আধুনিক বিবাহে সানাইয়ের সঙ্গে বিলিতি ব্যাণ্ড বাজানো বড়-মাহুষী বর্বরতার একটা অঙ্গ। উভয়ের প্রভেদ একেবারে সুস্পষ্ট। বিলিতি ব্যাণ্ডের স্বরে মাহুষের আমোদ আহ্লাদের সমারোহ ধরণী কাঁপিয়ে তুলছে; যেমন লোকজনের ভিড়, যেমন হাশালাপ, যেমন সাজসজ্জা, যেমন ফুলপাতা আলোকের ঘটা, ব্যাণ্ডের স্বরের উচ্ছ্বাসও ঠিক তেমনি। কিন্তু বিবাহের প্রমোদ সভাকে চারিদিকে বেঁধে করে যে অঙ্গকার রাজি নিস্তরূ হয়ে আছে, যেখানে লোকলোকান্তরেব অনন্ত উৎসব নীরব নক্ষত্রভাষ্য প্রশান্ত আলোকে দীপ্তিমান, সাহানার স্বর সেইখানকার বাণী নিয়ে প্রবেশ করে। আমাদের সঙ্গীত মাহুষের প্রমোদশালার সিংহদ্বারটা ধীরে ধীরে খুলে দেয় এবং জনতার মাঝখানে অসীমকে আহ্বান করে আনে। আমাদের সঙ্গীত একের গান—একলার গান; কিন্তু তা কোণের এক নয়, তা বিশ্বব্যাপী এক।”

“ইয়োরোপের সঙ্গীত যেন মাহুষের বাস্তব জীবনের সঙ্গে বিচিত্রভাবে জড়িত। তাই দেখতে পাঠ, সকল রকমেরই ঘটনা ও বর্ণনা আশ্রয় করিয়া ইয়োরোপে গানের স্বর খাটানো চলে। ইয়োরোপের গান আমার হৃদয়কে একদিক দিয়া খুবই আকর্ষণ করিত। আমার মনে হইত এ সঙ্গীত রোমান্টিক।

রোমান্টিক বলিলে যে ঠিকটি কী বুঝার তাহা বিশ্লেষণ করিয়া বলা শক্ত। কিন্তু মোটামুটি বলিতে গেলে, রোমান্টিকের দিকটা বিচিত্রতার দিক, প্রাচুর্যের দিক, তাহা জীবনসমুদ্রের তরঙ্গলীলার দিক, তাহা অবিরাম গতি চাক্ষুস্যের উপর আলোক ছায়ার জ্বলসম্পাতের দিক। ইহা মানবজীবনের বিচিত্রতাকে গানের স্বরে অনুবাদ করিয়া প্রকাশ করিতেছে।”

“ইয়োরোপীয় সঙ্গীতে ওস্তাদকে অনেক বেশি বাঁধাধরার মধ্যে থাকতে হয়। গানের কর্তা নিজের হাতে সীমানা পাকা করে দেন, ওস্তাদ সেটা সম্পূর্ণ বজায় রাখেন। তাঁকে যে নিত্যন্ত আড়ষ্ট হয়ে থাকতে হবে তাও নয়, আবার খুব দাপাদাপি করবেন সে রাস্তাও বন্ধ। ইয়োরোপের প্রত্যেক গানে আছে বিশেষ ব্যক্তিত্ব, ওস্তাদকে সাবধানে গানের ব্যক্তিত্ব বজায় রেখে চলতে হয়। এ সঙ্গীতে স্বয়ং রচয়িতার ইচ্ছামতো মাঝে তালে ঢিল পড়ে এবং প্রত্যেকবারেই সময় কাছে গানকে আপন তালের হিসেব-নিকেশ কবে হাঁফ ছাড়তে হয় না। কেননা সমস্ত সঙ্গীতের প্রয়োজন বুঝে রচয়িতা নিজে তার সীমানা বেঁধে দেন, এতেই স্বরে তালে রেঘারেঘি বন্ধ হয়ে যায়। ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের তালের বোলটা মুদ্রণের মধ্যে নেই, তা হার্মনি বিভাগের গানের অন্তবঙ্গ রূপেই একাঙ্গনে বিরাজ করে।

“আমাদের দেশে গান সাধাটাই মুখ্য, সেই গানেই আমাদের যতকিছু দুঃখতা, ইয়োরোপে গলা সাধাটাই মুখ্য, সেই গলার স্বরে তাহারা অসাধ্য সাধন কবে। আমাদের দেশে যাহারা প্রকৃত শ্রোতা তাহারা গান গাওয়াটাকে শুনিলেই সন্তুষ্ট থাকে, ইয়োরোপে শ্রোতার গান-গাওয়াটাকে শোনে।”

উভয়দেশের সঙ্গীতের মূল পার্থক্যটি লক্ষ্য করেও দু'ঘের মধ্যে মিলন যে একেবারেই অসম্ভব একথা গুরুদেব বলছেন না। তাঁর মতে:—“সঙ্গীতে আমাদের বাইরের সংস্রব প্রয়োজন হয়েছে। ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের সঙ্গে ভালো করে পবিচয় হলে আমাদের সঙ্গীতকে আমবা সত্যকাবে বডো করে ব্যবহার করতে শিখব।

“এশিয়ার প্রায় সকল দেশেই আজ পাশ্চাত্য ভাবের সঙ্গে প্রাচ্য ভাবের মিশ্রণ চলছে। এই মিশ্রণে নূতন সৃষ্টির সম্ভাবনা। এই মিলনের প্রথম অবস্থায় দুই ধারার রঙের তফাতটা থেকে যায়, অহুকরণের জোরটা মরে না। কিন্তু আন্তরিক মিলন ক্রমে ঘটে, যদি সে মিলনে প্রাণশক্তি থাকে—কলমের গাছের মতো নূতনে পুরাতনে ভেদ লুপ্ত হয়ে কলের মধ্যে রসের বিশিষ্টতা জন্মে।

আমাদের আধুনিক সাহিত্যে এটা ঘটেছে, সংগীতেও কেন ঘটবে না বুঝি। যে চিন্তের মধ্যে দিয়ে এই মিলন সম্ভবপর হয় আমরা সেই চিন্তের অপেক্ষা করছি। ইয়োহোপীর সাহিত্যচর্চা প্রাচ্য শিক্ষিত সমাজে যে পরিমাণে অনেকদিন ধরে অনেকের মধ্যে ব্যাপ্ত হয়েছে, ইয়োহোপীর সংগীতচর্চাও যদি তেমনি হতো তা হলে নিঃসন্দেহই প্রাচ্য সংগীতে রস-প্রকাশের একটি নূতন শক্তি সঞ্চার হতো।

“...আমাদের রাগরাগিণী স্বরসংগতিকে স্বীকার করেও আত্মরক্ষা করতে একেবারেই পারে না একথা জোর করে কে বলতে পারে? সৃষ্টির শক্তি কী লীলা করতে সমর্থ, কোনো-একটা বাঁধা নিয়মের দ্বারা আমরা আগে হতে তার সীমা নির্ণয় করতে পারিনে। কিন্তু, সৃষ্টিতে নূতন রূপের প্রবর্তন বিশেষ শক্তিমান প্রতিভার দ্বারাই সাধ্য, আনাড়ির বা মাঝারি লোকের কর্ম নয়। ইয়োহোপীর সাহিত্যের যেমন, তেমনি তার সঙ্গীতেরও মন্ত একটা সম্পদ আছে। সে যদি আমরা বুঝতে না পারি, তবে সে আমাদের বোধশক্তিরই দৈন্ত ; যদি তাকে গ্রহণ করা একেবারেই অসম্ভব হয়, তবে তার দ্বারা অভিজাত্যের প্রমাণ হয় না।”

“তবে কিনা ইহাও নিশ্চিত যে, আমাদের গানে হার্মনি ব্যবহার করিতে হইলে তার ছাঁদ স্বতন্ত্র হইবে। অন্তত মূল স্বরকে যদি ঠেলিয়া চলিতে চায় তবে সেটা তার পক্ষে আত্মপর্ষা হইবে।

“আমাদের গানের বিপুল তান কর্তব্য ঐ হার্মনি বিভাগে চালান কবিতা দিলে মূল গানটার সহজ স্বরূপ ও গাভীর্ষ রক্ষা পায়, অথচ তার গতিপথ খোলা থাকে।”

বাঙালী জীবনে বিলাতী সংস্কৃতির প্রভাব

কলকাতা শহবে ইংরেজরা ভালভাবে এবং নিশ্চিন্তে বসবাসের সুযোগ পায় পলাশীর যুদ্ধের (১৭৫৭) পর থেকে । বলতে গেলে তার পরই তারা প্রকৃত পক্ষে বাংলাদেশের রাজা হয়ে বসলো । এব পবে নবাবেরা যে ক’দিন ছিলেন সে ক’দিন ইংরেজদের খুশিমতই ওঠবোস করেছেন মাত্র, ক্ষমতা তাঁদের প্রায় কিছুই ছিল না । স্বভাবতই কলকাতার ইংরেজদের জীবনযাত্রার ঢং বদলে গেল । প্রচুর টাকা হাতে এল প্রায় সকলের । সঙ্গে সঙ্গে দেখা দিল তাঁদের সমাজে নৃত্য, গীত, থিয়েটার ইত্যাদির দ্বারা চিত্তবিনোদনের প্রবল ইচ্ছা । গড়ে উঠতে লাগল বহু অর্থ ব্যয়ে শেখের সঙ্গীতের ক্লাব ও থিয়েটারের দল । কলকাতায় সর্বপ্রথম বিলিতী আদর্শের থিয়েটার স্থাপিত হল ১৭৭৫ খ্রীষ্টাব্দে । ইয়োরোপীয় যন্ত্রসঙ্গীত ও কণ্ঠ-সঙ্গীতের ক্লাব, ইয়োরোপীয় নর্তকীদের নাচ, অপেরা, বলনাচ, সামরিক ব্যাণ্ড ইত্যাদি চর্চা ভালভাবেই চলতে থাকে । ইংলণ্ড থেকে গাইয়ে-বাজিয়ে, নর্তক-নর্তকী এবং অভিনেতাদেরও আনা হতো । আরম্ভে বহু বৎসর পর্যন্ত শেখের দলই ছিল প্রধান । ১৭৮৩ খ্রীষ্টাব্দে এইরূপ একটি শেখের থিয়েটারে সেক্সপীয়রের “হামলেট”, “কিং লায়র”, “ওথেলো”, “রিচার্ড দি থার্ড” ইত্যাদি বিখ্যাত নাটকগুলি ভালোভাবেই অভিনীত হয়েছে । এর পূর্বে ইয়োরোপীয়দের থিয়েটারে মহিলাদের স্থান ছিল না । মেয়েদের ভূমিকায় পুরুষেবাই অভিনয় করতো মেয়ে সেজে । ১৭৮৩ খ্রীষ্টাব্দে ইয়োরোপের মহিলারা প্রথম পুরুষদের সঙ্গে থিয়েটারে অভিনয় করাব অহুমতি পেল । তখনকার দিনে ইয়োরোপীয়দের অবসর বিনোদনের একমাত্র উপায় ছিল, ক্লাবে গিয়ে কনসার্ট ও গান শোনা বা থিয়েটারে অভিনয় দেখা । পেশাদার নর্তকীদের নাচ হতো প্রায়ই । কনসার্টে খ্যাতনামা রচয়িতাদের সিম্ফনি, সোনেটা ইত্যাদি নানা প্রকার বাজনা খুবই প্রশংসা পেত ।

১৭৯৫-৯৬ খ্রীষ্টাব্দে বাংলাদেশের থিয়েটারের ইতিহাসে একটি স্মরণীয় বৎসর । হেরাসিম লেবোদেভ নামে রুশ দেশীয় একজন সঙ্গীতজ্ঞ-ব্যাণ্ডমাস্টার কলকাতায় এসে দুটি ইংরাজী নাটকের বাংলা অনুবাদ করিয়ে বাঙালী নট ও নটীদের দিয়ে

অভিনয় করিয়েছিলেন। নাটকের অনুবাদ ও ভারতচন্দ্রের কবিতার স্বর দিয়ে সাহায্য করেন লেবাহেভের প্রধান সহকারী গোলকনাথ দাস নামে একজন বাঙ্গালী। এই নাটকের অভিনয় দেখতে বাঙ্গালী সমাজের বহু লোক এসেছিলেন ইংরেজদের সঙ্গে।

ঊনবিংশ শতকের একেবারে আরম্ভে কলকাতার আশেপাশে অর্থাৎ চন্দননগর, শিদিরপুর, দমদম প্রভৃতি শহরের ইয়োরোপীয়রাও শখের কনসার্ট ও থিয়েটারের দল তৈরি করে নিজেদের চিত্তবিনোদনের সুব্যবস্থা করতেন।

ইয়োরোপীয় সমাজের নর ও নারীদের মধ্যে গান-বাজনা ও নাটকের অভিনয় দেখে সময় কাটানোর আকাঙ্ক্ষা কতখানি প্রবল ছিল তা জানা যায় তাঁদেরই নানা প্রকার চিঠিপত্র থেকে। একজন ইংরেজ মহিলা কলকাতা থেকে নিজের দেশে চিঠিতে জানাচ্ছেন—

“শীতকালে কনসার্ট বলনাচ হয়। টিকেট করে যেতে হয়। বিচিত্র সব সঙ্গীত আসর আমরা উপভোগ করছি। সন্ধ্যাবেলা থিয়েটারে যাওয়ার চেয়ে ভাল সময় কাটানোর আর কিছু নেই।”

কলকাতায় কেবলমাত্র ইংরেজরাই গান বাজনা ও অভিনয়ে প্রধান ভূমিকা যে নিতেন তা নয়, ইতালীয় এবং জার্মান দেশীয়রাও অনেকে ছিলেন সে দলে। তাঁদেরও যথেষ্ট প্রভাব ছিল কলকাতার ইয়োরোপীয়দের সঙ্গীত সমাজে।

এই যুগের ইংরেজদের উৎসব দিনের খানাপিনার সঙ্গে গান-বাজনা, বলনাচ, নর্তকীদের নাচ, থিয়েটার, ফ্যান্সি ড্রেস, ব্যাণ্ড ইত্যাদির খুবই জাঁকজমক ছিল। তাঁদের দেখাদেখি কলকাতার ভারতীয় ধনী সমাজ বিশেষ অনুষ্ঠানে বা ভোজে নিমন্ত্রিত বিদেশী রাজপুরুষদের চিত্তবিনোদনের জন্তে বিদেশী আমোদ-প্রমোদের ব্যবস্থা করতেন প্রচুর অর্থব্যয়ে। কলকাতার বাইরের ধনী জমিদার সম্প্রদায়ও যে এ ব্যাপারে পিছিয়ে থাকতে চাননি তা জানা যায় কলকাতার জমিদারদের ইতিহাস থেকে। তাতে আছে, “ইংরাজী বাণ্ড (ব্যাণ্ড), পূর্বে এ দেশস্থ লোকের মধ্যে, কেবল কলিকাতার নিকটস্থ স্থানবাসী ফ্রিজীরা জানিত। বহু ব্যয়সমর্থ না হইলে দূরবর্তী লোকেরা তাহাঙ্গিকে আনিতে পারিত না। এই রাজবংশোদ্ভব রাজা গিরীশচন্দ্র (শাসনকাল—১৮০২-১৮৪১), কলিকাতার একদল ইংরাজ বাণ্ডকর কলকাতার আনিয়া, চর্মকার জাতীয় কয়েকজনকে তাহাদের দ্বারা শিক্ষা দেওয়ান।”

তখনকার দিনে ইংরেজ দ্বারা প্রতিষ্ঠিত থিয়েটারে বা সঙ্গীতের ক্লাবের সঙ্গে

বাঙ্গালীদের বিশেষ যোগাযোগ ছিল না। সবই ছিল সম্পূর্ণরূপে ইংরেজদের নিজস্ব ব্যাপার। কিন্তু ১৮১৩ খ্রীষ্টাব্দে ইংরেজরা যখন ‘দি চৌরঙ্গী থিয়েটার’ নামক একটি আমেচার অভিনয় সংস্থা গঠন করলেন তখন দেখা গেল তার পরিচালক-মণ্ডলীর সদস্য হিসেবে দ্বারকানাথ ঠাকুরকে। এদিক থেকে সে যুগে তিনিই বোধ হয় একমাত্র বাঙালী। ১৮৩৫ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত এর সদস্য রূপে তাঁকে দেখতে পাই। ঋণের দায়ে থিয়েটারটি যখন প্রায় বন্ধ হতে বসেছে তখন দ্বারকানাথ ৩০ হাজারের উপর টাকা দিয়ে নিলাম থেকে ডেকে নিয়ে থিয়েটারটিকে বাঁচিয়ে দেন। কয়েক বছর পরে (১৮৩৯) আগুন লেগে থিয়েটার গৃহটি সম্পূর্ণ ভস্মীভূত হয়। প্রথমবার বিলত ভ্রমণেব পূর্বে দ্বারকানাথ ‘লুইস’ নামক আর একটি থিয়েটারের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন।

১৯ শতকের প্রথমার্ধে ইংরেজদের থিয়েটারের প্রভাব কলকাতার অগ্রাগ্র ধনী বাঙ্গালীদের মধ্যেও পড়েছিল। পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুরবাড়ীর প্রসন্নকুমার ঠাকুর ছিলেন এর উৎসাহীদের মধ্যে প্রধান। তিনি “হিন্দু থিয়েটার” নাম দিয়ে একটি শখের নাটকের দল গঠন করেন। সেখানে ইংরাজী ভাষার নাটকেরই অভিনয় হতো। হিন্দু থিয়েটার ১৮৩১ থেকে ১৮৩৫ সাল পর্যন্ত ভালভাবেই চলেছিল। এ ছাড়া ১৮৩৫ খ্রীষ্টাব্দে আর একদল বাঙ্গালী ইয়োরোপীয় থিয়েটারের অনুকরণে “বিজ্ঞানন্দর” নামে একটি বাংলা নাটকের অভিনয় করান। এই অভিনয়ের বিষয়ে সে যুগের সংবাদপত্র যা জানাচ্ছে তা এখানে উল্লেখযোগ্য। তাতে আছে—

“Vidyasundar in Bengali, after the English fashion, it commenced with music of orchestra which was very pleasing. The native musical Instruments, such as the Sitar, the Sarangi, the Pakhwaj and others, were played by Hindus, almost all Brahmin, and among them the Violin was managed by Brajonath Goswami.”

উনবিংশ শতকের শেষার্ধ থেকে বিংশ শতকের প্রায় প্রথমার্ধ পর্যন্ত কলকাতার বাংলা থিয়েটারে অতি প্রচলিত এবং বাংলা যাত্রাভিনয়ে এখনো আমরা যা শুনি, সেই অর্কেষ্ট্রা বাজনার স্তূপপাত ১৮৩৫ খ্রীষ্টাব্দের এই “বিজ্ঞানন্দর” নাটকটির অভিনয় কালেই প্রথম হয়েছিল বলেই অনুমান করি। সংবাদটির আরো একটি লক্ষণীয় বিষয় হলো ব্রজনাথ গোস্বামীর বেহালার বাজনা। এর পূর্বে বাঙালী কখনো বেহালা বাজিয়েছিল কিনা তার কোনো খবর জানা যায় না। ব্রজনাথ

কি ভাবে বেহালা বাজাতে শিখলেন তার কোনো সংবাদ আমরা পাই না। তবে এটুকু জানা গেছে যে ১৮২৪ খ্রীষ্টাব্দে কলকাতার ইংরাজদের এক ক্লাবে মাসিক ৮ টাকা থেকে ১৬ টাকা বেতনে নামকরা শিক্ষকদের কাছে ইয়োরোপীয় গান বাজনা শেখা যেতো। এছাড়া সে যুগের ধনী বাঙ্গালীরাও নিজেদের বাড়িতে আলাদা শিক্ষক নিযুক্ত করতেন ইয়োরোপীয় সঙ্গীত শিক্ষার্থে।

তখনকার দিনে ইংরেজদের সঙ্গে বাঙালীদের অভিনয় করার কোন সুযোগ ছিল না। ইংরেজরা নিজেদের সমাজ থেকে লোক বেছে অভিনয় করাতেন। ১৮৪২ খ্রীষ্টাব্দে প্রথম এর ব্যতিক্রম ঘটে। এবারেই প্রথম একটি সুদর্শন বাঙালী যুবক ইংরেজদের সঙ্গে অভিনয়ে যোগ দেন। সেক্সপিয়রের বিখ্যাত নাটক “ওথেলোতে” একটি উল্লেখযোগ্য চরিত্রের অভিনয় করে তিনি দেশী ও বিদেশী দর্শক সকলকেই মুগ্ধ করেছিলেন। নাটকটির অভিনয় হয়েছিল ইংরেজ পরিচালিত “সাঁ-মুচী” নামক থিয়েটারে। এই ঐতিহাসিক ঘটনাটির পরই বাঙালীদের মধ্যে ইংরাজী প্রথায় বাংলা নাটকের প্রতি প্রবল উৎসাহ দেখা দেয়। বাংলাভাষার নতুন নাটক নতুন আদর্শে ধনী সমাজের শখের দলের দ্বারা অভিনীত হতে থাকে। ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দে যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের কেলগাছিয়ায় বাগানবাড়ীতে ৩১শে জুলাই অভিনীত হল “রত্নাবলী” নামে একটি নাটক। যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরই ছিলেন এর প্রধান উদ্যোক্তা। পাইকপাড়ার ধনী জমিদার ঈশ্বরচন্দ্র ও প্রতাপচন্দ্র সিংহ ছিলেন সহযোগী। যতীন্দ্রমোহন ইয়োরোপীয় থিয়েটারের অঙ্কুরূপ দেশী অর্কেষ্ট্রা দল গঠন করার ভার দিয়েছিলেন তাঁদের পরিবারের সঙ্গীতগুরু ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ও যত্ননাথ পালের উপর। একতান উপযোগী দেশী রাগরাগিণী অবলম্বনে গৎও রচনা করলেন তাঁরা। এই কনসার্টে দেশী যন্ত্রের সঙ্গে ইয়োরোপীয় যন্ত্রাদিও ব্যবহৃত হয়। যন্ত্রীরা ইয়োরোপীয় বাদকদের প্রথায় গৎগুলিকে নব-প্রবর্তিত বাংলা স্বরলিপিতে কাগজে লিখে, সামনে রেখে, দেখে বাজাতেন। এই কনসার্ট থেকেই বাংলাদেশে প্রথম বাংলা স্বরলিপির উদ্ভব। যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর নিজে কলকাতাবাসী ইংরেজদের থিয়েটার, অপেরা ও অন্যান্য সঙ্গীতানুষ্ঠানে সর্বদাই যোগ দিতেন। সেইসব দেখে এবং শুনে রত্নাবলী নাটকের অভিনয়কালে দেশী কনসার্টকে নাটকে ব্যবহার করতে উৎসাহী হন। ১৮৩৫ খ্রীষ্টাব্দের ‘বিভাসুন্দর’ নাটকের অর্কেষ্ট্রার পর এই রত্নাবলী নাটকেই আর একবার নতুন করে অর্কেষ্ট্রা বাজনার উৎসাহ দেখা দিল। ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দে যতীন্দ্রমোহন যখন নিজবাটীতে একটি শখের থিয়েটার ও কনসার্টের দল গঠন করেন তখন তাতে

দেশী যন্ত্রের সঙ্গে বিদেশী যন্ত্রাদিও ব্যবহার করা হতো।

যেমন :—২টি বেহালা, ২টি টেনর, ২টি ফ্লুট, ১টি ভার্যলিন সেলো, ১টি ক্লারিয়নেট ও ১টি ডবলবাস। এ ছাড়া আরো জানা যায় যে, স্বতীজ্ঞমোহনের ভ্রাতা সৌরীজ্ঞমোহন ঠাকুর ইয়োরোপীয় সঙ্গীতকে ভাল করে জানবার আগ্রহে একটি জার্মান দেশীয় সঙ্গীতজ্ঞকে নিজবাড়িতে শিক্ষকরূপে নিযুক্ত করে ইয়োরোপীয় সঙ্গীত-শাস্ত্র অধ্যয়ন করেন। নিজে সঙ্গীত শিখেছিলেন, বাড়ির ছেলেদেরও শিখিয়েছিলেন এবং তাঁরই উৎসাহে, তাঁর সঙ্গীত গোষ্ঠীর প্রথম দিককার ছাত্র কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় ও দক্ষিণাচরণ সেনকে তা ভাল করে শেখবার সুযোগ দিয়েছিলেন। সৌরীজ্ঞমোহন ঠাকুর যে ভাল করেই ইয়োরোপীয় সঙ্গীত শাস্ত্রের চর্চা করেছিলেন তা জানা যায় তাঁর রচিত বিপুল সংখ্যায় বাংলা ও ইংরাজী ভাষায় সঙ্গীত পুস্তকগুলিতে। কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় রচিত “গীত সূত্রসার” বইটি যারা পড়েছেন তাঁরা সহজেই অনুভব করতে পারবেন যে, ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের কতখানি গভীর অনুশীলন ও অধ্যয়নের পর এই বইটি রচনা করা তাঁর পক্ষে সম্ভব হয়েছিল। দক্ষিণাচরণ সেনের দ্বারা গঠিত ভারতীয় অর্কেস্ট্রাদল কলকাতায় উনবিংশ শতকের শেষার্ধ্বে শ্রেষ্ঠদলরূপে পরিচিত ছিল। দেশী যন্ত্রের ঐকতান বাজনার দল গঠন করে তিনি সে যুগে যে খ্যাতি অর্জন করেছিলেন তা সম্ভব হতো না ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের গভীর জ্ঞান ছাড়া।

কলকাতার ধনী বাঙ্গালীদের পৃষ্ঠপোষকতার গঠিত শখের থিয়েটারের যুগ শেষ হয় ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে, গিরীশ ঘোষ ও অমৃতলাল বসু প্রভৃতির চেষ্টায়। তখন থেকেই পেশাদারী থিয়েটারের সূত্রপাত। তাঁরা এই থিয়েটারের নাম দিয়েছিলেন “গ্রাশনাল থিয়েটার”। অমৃতলাল বলেছেন বিদেশাগত পেশাদারী নাটক ও অপেরার দলের অভিনয় ও গান শুনে তিনি ও তাঁর মতো একদল যুবক খুবই উৎসাহিত হন ঐ প্রকারের পেশাদারী থিয়েটারের দল গঠন করতে। তারই ফলে স্থাপিত হয়েছিল “গ্রাশনাল থিয়েটার”। কয়েক বছর পর এই থিয়েটারের প্রচেষ্টায় বাংলাদেশে প্রথম ইতালীয় অপেরার হুবহু অনুকরণে বাংলা ভাষায় একটি গীত-নাটকের অভিনয় হয়। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে অভিনীত এই নাটকটি বাংলার নাট্য ইতিহাসের আর একটি উল্লেখযোগ্য ঘটনা। তার একটি কারণ হলো, এই প্রকারের গীত-নাটক বাংলাদেশের রঙ্গমঞ্চে এই প্রথম। আর দ্বিতীয় কারণ হলো যে, এই নাটকই পূজনীয় গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের গীতি-নাটক “বান্ধীকি প্রতিভা” রচনার পথ সহজ করেছিল। গ্রাশনাল থিয়েটারে অভিনীত এই গীতি-

নাটকটির বিষয়ে সমসাময়িক সংবাদপত্রে প্রকাশিত বর্ণনার অংশ বিশেষ তুলে দিচ্ছি।

“গত কয় বর্ষ ধরিয়া—জাতীয় নাট্যশালায় “সংস্কৃত যাত্রা” বাহা অপেরা নামে অভিনীত হইয়া আসিয়াছে, অধ্যক্ষগণ এক্ষণে তৎপরিবর্তে প্রকৃত গীতাভিনয় প্রদর্শন জগৎ অগ্রসর হইয়াছেন।

“পেশাদার যাত্রায় যেমন দুই একটি কথা এবং তৎপরেই গান থাকে, এতদিন সেই প্রণালীর অপেরা বা যাত্রা অভিনীত হইতেনি; অধ্যক্ষ সমাজ এক্ষণে ইটালীয়ান অপেরার ন্যায় আদি হইতে অন্ত পর্যন্ত সমস্তই সংগীত দ্বারা উত্তর প্রত্যুত্তর, স্বগত বিলাপযুক্ত প্রকৃত গীতাভিনয় প্রদর্শন করিতেছেন। বলা বাহুল্য যে, এরূপ প্রথা বঙ্গীয় নাট্য সমাজে সম্পূর্ণ নূতন এবং সেই কারণে অভিনয় পক্ষে কঠিনও হইয়াছে।

“...গত শনিবার রজনীতে “কামিনীকুঞ্জ” নামক উক্তবিধ নূতন গীতিকাব্যের অভিনয় প্রদর্শন করিয়াছিলেন। এরূপ প্রকারের অভিনয় এই প্রথম হওয়ার, শত শত দর্শকে নাট্যশালা পূর্ণ হইয়াছিল।

“...নায়িকা শ্রীমতী কাদম্বিনী...ইহার স্বর যেরূপ উচ্চ, স্নন্দর, সেইমতো মুগ্ধকর। ইনি নৃত্য এবং গীত দ্বারা দর্শক মাত্রকেই মুগ্ধ করিয়াছিলেন।”

নাটকটি সাফল্যের সঙ্গে অভিনীত হবার পর সংবাদপত্রের চিঠিপত্র অংশের একটি চিঠিও এখানে উল্লেখযোগ্য। চিঠিতে দর্শক জানাচ্ছেন—

“ইতিপূর্বে আমরা অনেক নাট্যরসিকের অভিনয়ে নাট্যশালায় উপস্থিত ছিলাম, কিন্তু এ প্রকার নূতন কাণ্ড কখনই দৃষ্টিগোচর হয় নাই।...আমরা ভরসা করি, এই জাতীয় নাট্যশালায় অধ্যক্ষ মহাশয়েরা এইরূপ রুচিকর উত্তম উত্তম বিষয়ের অবতারণা দ্বারা সাধারণের মনোহরণ কল্পন।

“যদি “কামিনীকুঞ্জ” নাট্যরসিক-মধ্যে প্রত্যেক গীতের অবসর স্থানে বাক্‌চাতুর্ঘ্য থাকিত তাহা হইলে সেদিন নাট্যকাভিনয় সম্বন্ধে একটি যুগান্তর উপস্থিত হইত।”

এই চিঠিটির প্রতিবাদ করলেন সম্পাদক নিজে। উত্তরে তিনি লিখছেন—

“দর্শক মহাশয়ের রুচি বিভিন্ন দেখিতেছি। গীতের অবসর স্থানে “বাক্‌চাতুর্ঘ্য” থাকিলে তাহাকে প্রকৃত গীতাভিনয় বলা যায় না। তাহা সংস্কৃত যাত্রা মাত্র। নাট্যশালায় অধ্যক্ষগণ বিজ্ঞাপন দেন যে “কামিনীকুঞ্জ” ইটালীয়ান অপেরা অঙ্কসারে রচিত, বাস্তবিক তাহাই যথার্থ।”

এই ঘটনা থেকে এটুকু বেশ বোঝা যায় যে, পুরোপুরি গীত-নাটক—যাকে

ইংরাজী ভাষায় বলে অপেরা, বাংলাদেশে তা এই বারেই প্রথম রচিত ও অভিনীত হয়।

কলকাতায় শখের থিয়েটারের আরম্ভকাল থেকেই ইয়োরোপীয় নাটকের প্রভাবে রচিত দেশী-গতের কনসার্ট ছিল নাটকের একটি আবশ্যকীয় অঙ্গ। তার জন্তে ধনীদেব বহু অর্থ ব্যয়ে বাজনার দল ও ব্যাণ্ডমাস্টার নিযুক্ত করতে হতো। বিদেশী যন্ত্রের যন্ত্রীদের অভাব মোচনের প্রয়োজনে স্বতন্ত্র শিক্ষা প্রতিষ্ঠানও গড়ে ওঠে। সেখানে একমাত্র কাজ ছিল একতান দল গঠন করা এবং দলের প্রয়োজনে যুবকদের শিখিয়ে নেওয়া। পেশাদারী থিয়েটারের যুগে, ১৮৭৩ খ্রীষ্টাব্দের জানুয়ারী মাসে “অমৃতবাজার পত্রিকা”-র প্রকাশিত একটি বিজ্ঞাপন থেকে আমরা সেইরূপ একটি খবর পাই। তাতে জানানো হচ্ছে যে—

“বহুবাজার একতান সমাজ ৪।৫ বৎসর যাবৎ গুরুতর পরিশ্রম করিয়া ইংরাজী যন্ত্রসকল বাদন করিতেছেন। পাঁচজন লোক আবশ্যক হইয়াছে। পিয়ানো, হারমোনিয়ম, কনসার্টিনা, সিক্সফুট ও ফ্রাটফুট। অব্যাক (ব্যাণ্ডমাস্টার) পার্বতী-চরণ দাশ শিক্ষা দিবেন।”

এই সব বিবরণ থেকে এটুকু বেশ বোঝা যায় যে, ইয়োরোপীয় সমাজের যোগাযোগে কলকাতার বাঙ্গালীরা অষ্টাদশ শতকের শেষার্ধ্বে বিলিতি নৃত্য, গীতবাহু ও অভিনয়ের এক সম্পূর্ণ নতুন ধারার সঙ্গে প্রথম পরিচিত হন, পরে ঊনবিংশ শতকের গোড়ায় দেখা দেয় এর চর্চার প্রতি ঐকান্তিক আগ্রহ এবং এই শতাব্দীর শেষার্ধ্বে দেখা গেল ইয়োরোপীয় ও ভাবতীয় দুই ধারার মধ্যে সমন্বয় সাধনের ব্যাপক প্রচেষ্টা। তারই ফলে দেখা দিয়েছিল, দেশী ও বিদেশী যন্ত্রে দেশীগতের অর্কেস্ট্রা, বাংলা ভাষায় গান ও নাচবহুল বিয়োগান্ত নাটক, বাংলা-ভাষায় জাতীয় সঙ্গীত, বাংলা স্বরলিপির উৎপত্তি, ইয়োরোপীয় স্বরলিপিতে ভারতীয় সঙ্গীত গ্রন্থ, যাত্রা ও থিয়েটারে কণ্ঠসঙ্গীতের সঙ্গে নানারূপ ইয়োরোপীয় বাজযন্ত্রের ব্যাপক ব্যবহার, আর ইটালীয়ান অপেরাবি অনুকরণে বাংলা গীত-নাট্য। স্থাপিত হলো মিউজিক্ আকাডেমী, সঙ্গীত-শিক্ষার কলেজ ও স্কুল। বাঁকুড়া জেলার প্রাথমিক বিদ্যালয়ে ইংরেজ সরকার ভারতীয় সঙ্গীত শেখানোর ব্যবস্থা করেছিলেন। শেখানোর সুবিধার্থে গানের বই রচনা করে দিয়েছিলেন মহারাজ সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর নিজে।

জোড়াসাঁকোর ঠাকুর পরিবার ছিল কলকাতার শিক্ষিত ধনীদেব মধ্যে অন্যতম। কলকাতার বাঙ্গালী ও ইয়োরোপীয় উভয় সমাজে সম্মানের অধিকার লাভে সমর্থ

হন এই কংশে প্রথম, গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের পিতামহ দ্বারকানাথ ঠাকুর। তাঁর জন্ম ১৭৯৪ খ্রীষ্টাব্দে। যুবা বয়সেই তিনি শিক্ষার, ধনেখানে ও সম্মানে কলিকাতার সুপ্রতিষ্ঠিত ও সুপরিচিত। ইয়োরোপীয় শিক্ষা ও সংস্কৃতি-প্রীতি ছিল তাঁর প্রবল। ইয়োরোপীয় সঙ্গীত ও নাট্যাভিনয়ের প্রতি তাঁর আকর্ষণ কতখানি গভীর ছিল তা স্পষ্ট জানা যায় তাঁর জীবনী থেকে।

ঊনবিংশ শতকের প্রথমার্ধে একজন ইংরেজ কলকাতার থাকাকালীন প্রিন্স দ্বারকানাথ ঠাকুরকে যেভাবে দেখেছিলেন, ঐ জেনেছিলেন, দ্বারকানাথের মৃত্যুর পর নিজের স্মৃতিকথায় তিনি তার একটি বর্ণনা রেখে গেছেন। তাতে আছে—

“Dwarakanath had the good taste to appreciate European music and theatricals, and so quickly became enamoured of Italian Opera, when in his own country, that he engaged one of the travelling artists to give him lesson in singing. No wonder, therefore, that he yielded to the intoxication of similar delight on a large scale when he arrived in England.”

দ্বারকানাথ জোড়াসাঁকোর বসতবাড়ী তৈরি করে ১৮২৩ খ্রীষ্টাব্দে গৃহপ্রবেশ অমুষ্ঠানের রাত্রিতে বহু দেশী ও বিদেশী গণ্যমান্য ব্যক্তিদের নিমন্ত্রণ করেন। তাঁদের চিত্তবিনোদনের জগ্গে ইংরাজী বাগ ও নৃত্যের আয়োজন করেছিলেন। অতিথিরা এতে যোগ দিয়ে খুশি হয়ে ফিরে গিয়েছিলেন, সে খবর তখনকার দিনের সংবাদ-পত্রের বিবরণে পাওয়া যায়।

দ্বারকানাথ ঠাকুরের একটি বাগানবাড়ি ছিল কলকাতার বেলগাছিয়ায়, “বেলগাছিয়া ভিলা” নামে। ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দের ১লা জুলাই পর্যন্ত তা ছিল জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়ির সম্পত্তি। সেই বাড়ি পরে নিলামে ডেকে নেন পাইকপাড়ার রাজা প্রতাপচন্দ্র সিংহ বাহাদুর। এই ভিলায় ১৮৩৬ খ্রীষ্টাব্দের নভেম্বর মাসে দ্বারকানাথ সপরিবার বড়লাটকে নিমন্ত্রণ করেন। সেদিন সঙ্গীত পরিবেশনের জগ্গে নিযুক্ত ছিলেন কলকাতার সেরা ইয়োরোপীয় গাইয়ে ও বাজিয়ের দল—লিস্টন, মিস হার্ভে, সিরেমনি। ফরাসী অপেরার অভিনেতা-অভিনেত্রীরাও এসেছিলেন অনেকে—ফ্রান্সিস, ম্যাডাম লে মেরি, ওয়ালভে, টন। বড়লাটের নিমন্ত্রণ অমুষ্ঠান আরম্ভ হয় গানবাজনা দিয়ে, মাঝে খাওয়াদাওয়ার পর শুরু হয় বিলিভী নাচ—ওয়াল্টজ, কোয়ার্টারল, গ্যালপ।

লর্ড অকল্যাণ্ড যখন বড়লাট হয়ে এলেন, তখন তাঁকেও দ্বারকানাথ ঐভাবে নিমন্ত্রণ করেন।

১৮৪১ খ্রীষ্টাব্দে ২৫শে ফেব্রুয়ারিতেও মিস এমিলি ইডেনের সম্মানে দ্বারকানাথ নাচ ও সাক্ষাভোজের আয়োজন করেন এই ভিলার। রাত দুপুর পর্যন্ত নাচ চলেছিল। পুত্র মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর আত্মজীবনীতে এ-বিষয়ে লিখেছেন—“আমাদের বেলগাছিয়ার বাগানে অসামান্য সমারোহে গবর্নর জেনারেলের ভগিনী মিস ইডেন প্রভৃতি অতি প্রধান প্রধান বিবি ও সাহেবদিগের এক ভোজ হইল। কপে, গুণে, পদে, সৌন্দর্যে, নৃত্যে, সঙ্গ, আলোকে আলোকে বাগান একেবারে ইন্দ্রপুরী হইয়া গিয়াছিল।” এছাড়া একটু আগেই আমরা আলোচনার দ্বারা জেনেছি যে, কলকাতার ইংরেজদের শখের থিয়েটারের দলের পৃষ্ঠপোষকরূপে ইংবেজ সমাজের সঙ্গে দ্বারকানাথের ঘনিষ্ঠতার বিবরণ।

দ্বারকানাথ যখন প্রথমবার (১৮৪২) ইংলণ্ডে যান তখন তাঁকে দেখাশোনার জন্তে যাদের তিনি সঙ্গে নিয়ে গিয়েছিলেন তার একটি তালিকা তাঁরই পৌত্র, গুরুদেব ববীন্দ্রনাথের মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের এক চিঠি থেকে আমরা জানতে পাই। তিনি লিখছেন—

“He (Dwarakanath) had 17 servants with him, among whom were two native servants. He had with him besides a secretary, one interpreter, a German musician, and another gentleman, who with his physician Dr. Martin would make a party of five. These were his constant companions.”

দ্বারকানাথের এই দলে জার্মান মিউজিশিয়ানও যে একজন সবসময়ের জন্তে নিযুক্ত ছিলেন সেটিও এখানে লক্ষ্য করার বিষয়। বিলাতে বাসকালে ভারত-তত্ত্ববিদ ম্যাক্সমুলারের সঙ্গে দ্বারকানাথের ঘনিষ্ঠ পরিচয় ঘটে। ম্যাক্সমুলার তাঁর স্মৃতিকথা দ্বারকানাথের সঙ্গীত-জীবনের একদিনের একটি ঘটনার বড় সুন্দর একটি বর্ণনা রেখে গেছেন। তিনি লিখছেন—

“দ্বারকানাথ অত্যন্ত সঙ্গীতপ্রিয় ছিলেন এবং ইটালীয় ও ফরাসী সঙ্গীত খুব পছন্দ করতেন। তিনি গান করতেন আর আমি সেই গানের সঙ্গে পিয়ানো বাজাতাম—এই ভাবে আমাদের দিনগুলি বেশ আনন্দে কেটে যেতো। তিনি বেশ স্বকণ্ঠ ছিলেন। একদিন আমি তাঁকে বললাম, একটি খাঁটি ভারত-সঙ্গীত গাইতে, তাতে তিনি যে গানটি প্রথমে গাইলেন, সেটা ঠিক ভারতীয় নয়,

পারসিক গজল এবং আমিও তাতে বিশেষ মাদুর্ষ পেলাম না। খাঁটি ভারতীয় সঙ্গীত গাইবার জন্ত পুনঃ পুনঃ অহরোধ করায় তিনি যুদ্ধ হেসে বললেন, ‘তুমি তা উপভোগ করতে পারবে না।’ তারপর আমার অহরোধ রক্ষার জন্ত একটি গান নিজে বাজিয়ে গাইলেন। সত্য বলতে কি, আমি বাস্তবিকই কিছু উপভোগ করতে পারলাম না। আমার মনে হলো যে, গানে না আছে স্বর না আছে বন্ধার, না আছে সামঞ্জস্য। দ্বারকানাথকে এই কথা বলায় তিনি বললেন, ‘তোমরা সকলেই এক রকমের। যদি কোন জিনিষ তোমাদের কাছে নতুন ঠেকে বা প্রথমেই তোমাদের মনোরঞ্জন করতে না পারে, তোমরা অমনি তার প্রতি বিমুখ। প্রথম যখন আমি ইটালীয় গীতবাচ শুনি, তখন আমিও তাতে কোনো রস পাইনি, কিন্তু তবু আমি ক্ষান্ত হইনি; আমি ক্রমাগত চর্চা করতে লাগলাম যতক্ষণে না আমি তার মধ্যে প্রবেশ করতে পারলাম। সকল বিষয়েই এই রূপ।’

১৮৪৪ খ্রীষ্টাব্দে দ্বিতীয়বার বিলাত ভ্রমণকালে একটি অর্গান যন্ত্র কিনে দেশে পাঠিয়ে চিঠিতে লিখেছিলেন :

“অর্গানের বারেলগুলি বসাইবার আগে বাবিং ইয়ংকে দিয়া দেখাইয়া নেওয়া ভালো। ওর কয়েকটায় দেশী স্বর বসানো, বাকীগুলো নতুন অপেরার।”

দ্বারকানাথের এই জীবনৌ থেকে এটুকু পরিকার জানা যায় যে, এই বংশে ইয়োরোপীয় সংগীত চর্চার প্রথম উৎসাহ হলেন তিনি নিজে। নিষ্ঠার সঙ্গেই তার চর্চা তিনি করেছিলেন। সেই ধারা তাঁর বংশে পরবর্তী যুগেও প্রবাহিত ছিল এবং গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ ও তাঁর পরবর্তী বংশধরদের মধ্যেও সেই প্রবাহের পরিচয় আমরা পাচ্ছি। দ্বারকানাথের মৃত্যু হয় ১৮৪৬ খ্রীষ্টাব্দে, ইংলণ্ডে।

দ্বারকানাথের পুত্র মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের জাতীয় সঙ্গীত-প্রীতির কথা আমরা ভাল করেই জানি। কিন্তু তিনি যৌবনের প্রারম্ভে ইয়োরোপীয় প্রথায় পিয়ানো বাজাবার শিক্ষা সাহেব মাস্টার রেখে কিছুকাল করেছিলেন বলেও জানা যায়। দেবেন্দ্রনাথ বিলিভী যন্ত্রের পক্ষপাতী ছিলেন বলেই ১৮৪৫ খ্রীষ্টাব্দে ব্রাহ্ম সমাজে উপাসনা প্রণালী নতুন করে প্রবর্তিত হবার পর কোনো এক সময়ে “একভিয়ার্ন” নামে বিদেশী যন্ত্রটি দিন কতক ব্যবহার করা হয়েছিল ব্রাহ্ম সঙ্গীতের সঙ্গে। এই যন্ত্রটির ব্যবহার বন্ধ হয়ে যায় কলকাতায় হারমোনিয়ম যন্ত্রটি চালু হবার পর।

দেবেন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠ পুত্র বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরও পিয়ানো যন্ত্রটি বাজাতে শিখেছিলেন, কিন্তু তাঁর গানের গলা ছিল না। তাঁর নিজের ব্যবহারের জন্তে

একটি পিয়ানো ছিল। পরে দ্বিজেন্দ্রনাথ এবং তাঁর ভ্রাতা সত্যেন্দ্রনাথ হারমোনিয়ম যন্ত্রটি বাজাতে শিখে ব্রাহ্ম সমাজে সঙ্গীতের সঙ্গে তার সঙ্গত করতেন। গুরুদেব দ্বিজেন্দ্রনাথের বিষয়ে বলেছেন—তিনি “গান গাইতে পারতেন না, বিলিতি বাঁশী বাজাতে পারতেন, কিন্তু সে গানের জ্ঞান নয়, অঙ্ক দিয়ে এক-এক রাগিণীতে গানের সুর মেপে নেবার জ্ঞান।”

সুর মেপে নেওয়া কথাটির মধ্যে একটু তাৎপৰ্য আছে। ইয়োরোপের শব্দ-বিজ্ঞানীরা আবিষ্কার করেন যে, সমব্যবধানের কম্পনজনিত যে ধ্বনি আমাদের কানে আমরা শুনি সেইটিই হলো সঙ্গীতধ্বনি। প্রত্যেক সেকেন্ডে ১৬টি কম্পন থেকে আরম্ভ করে ৪৮০০০ পর্যন্ত কম্পনজনিত ধ্বনি আমাদের কর্ণগোচর হয়। এর কম বা এর বেশী কম্পনযুক্ত ধ্বনি শোনা যায় না। পুরুষকণ্ঠে ১২০ থেকে ৬৭৮ পর্যন্ত এবং স্ত্রীকণ্ঠে ৫৭২ থেকে ১৬০৬ পর্যন্ত কম্পনজনিত ধ্বনি প্রকাশিত হয়। ষাঁর কণ্ঠে উদারী গ্রামেব সর্বনিম্ন সুর “সা” বের হয় তাতে ২৫৬ কম্পন আছে। রে—২৮৮, গা—৩২০, মা—৩৪১, পা—৩৮৪, ধা—৪২৬, নি—৪৮০টি কম্পন আছে। এইভাবে উদারীর সুরকে দ্বিগুণিত করলে পরে “মুদারীর” এবং চতুর্গুণ কম্পনে পাব “তারী” গ্রামের। সুরগুলিকে দ্বিজেন্দ্রনাথ বিলিতি সঙ্গীত শাস্ত্রের ক্ষণিতত্ত্ব পড়ে ভারতীয় রাগরাগিণীর শুদ্ধ, কড়ি ও কোমল সুরগুলির কম্পন কত হবে তারই পরীক্ষা কবতেন বাঁশীতে সুর বাজিয়ে।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর পিয়ানো, বেহালা, হারমোনিয়ম, অর্গান ইত্যাদি যন্ত্রগুলি ভালভাবেই বাজাতে সমর্থ ছিলেন। তিনি পিয়ানোতে এক একটি দেশী রাগরাগিণীর গং নিষে ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের আদর্শে নানা ছন্দে, নানা লয়ে এবং শব্দের গুরুত্ব ও লঘুত্বের দ্বারা রাগিণীটিকে কবিতার মতো চলনশীল ভাবের অঙ্গুগামী করে তুলতে চেষ্টা করতেন।

গুরুদেবের সেজদাদা হেমেন্দ্রনাথও ছিলেন সঙ্গীতের অত্যন্ত অঙ্গুগামী। নিজের ছেলেমেয়েদের ভারতীয় সঙ্গীতের সঙ্গে ইয়োরোপীয় যন্ত্র ও কণ্ঠ সঙ্গীতের শিক্ষারও সুব্যবস্থা করেছিলেন। হেমেন্দ্রনাথের কন্যা প্রতিভাদেবীর বিষয়ে গুরুদেব বলেছেন—

“বাল্যকালে প্রতিভা ও আমি এক সঙ্গে মাহুয় হয়েছিলুম। সেজদাদা প্রতিভাকে বিলিতি সঙ্গীতে পাকা করে তুললেন। তাতে করে তাকে দিশি গানের পথ ভুলিয়ে দেওয়া হয়নি সে আমরা জানি।

“বিলিতি সঙ্গীতের গুণ হচ্ছে তাতে সুর সাধানো হয় খুব খাটি করে।

কানদোরস্ত হয়ে যায়, আর পিয়ানোর শাসনে তালেও ঢিলেমি থাকে না।”

প্রতিভাদেবীর ইয়োরোগীয় সঙ্গীতের চর্চা কতখানি পাকা ছিল, সে কথা বলতে গিয়ে প্রথম চৌধুরী বলছেন—“তিনি (প্রতিভাদেবী) পিয়ানোর বাজাতেন ওস্তাদী বিলেতী বাজনা। বের্টোল্ডের ‘Funeral March’ ও ‘Moonlight Sonata’ আমি অন্তত হাজারবার শুনেছি।” ইন্দিরাদেবী বলেছেন—“তঁার (হেমেন্দ্রনাথের) ঘরে দেশী বিলেতী সংগীতের যুগল শ্রোত অবিরাম বয়ে চলেছিল। বড় মেয়ে প্রতিভাদিদিকে তিনি সর্বাঙ্গীণ্যপারদর্শিনী করে তুলতে চেয়েছিলেন। তঁার চতুর্থ কন্যা মনীষা ‘তম্রীস্বরগাণাং’ বেদমন্ত্রে এবং রবিকাকার কতকগুলি গানে, যথা ‘পাদপ্রান্তে রাখ সেবকে’ প্রভৃতিতে পিয়ানোর সংগত বসিয়েছিলেন।”

সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের পুত্র স্বরেন্দ্রনাথ ও কন্যা ইন্দিরাদেবী উভয়েই ইয়োরোগীয় সঙ্গীতের শিক্ষা ভালোভাবেই পেয়েছিলেন। এ বিষয়ে ইন্দিরাদেবী নিজের স্মৃতিকথায় লিখেছেন—

“ছেলেবেলা থেকেই আমরা গান বাজনার আবহাওয়ায় মানুষ—দেশী বিলিভী দুইকমেরই। ঠাকুর বংশে দেখতে পাই পুরুষাভুজকে এই দুই ধারাই অঙ্গবিস্তর চলে আসছে। যারা বাংলাদেশের সেকালের সংগীত ইতিহাসের খোঁজ রাখেন, তাঁদের এই স্মৃতি স্বভাবতই পাখুরঘাটার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের নাম মনে পড়বে। তাঁর ছেলে প্রমোদকুমার ঠাকুরের রচিত কতকগুলি বিলিভী স্বরলিপিতে লিখিত ও বিলিভী স্বরসন্ধিযুক্ত (harmony) দেশী রাগরাগিণীর ছোট গৎ আমার কাছে এখনও আছে। সৌরীন্দ্রমোহন বা ছোট রাজার গুরুদাস নামে এক নাতিও সেকালের কলকাতায় রঙ্গমঞ্চে কোনো বৈদিক স্তোত্রের স্বরসন্ধি করে গাওয়ার পরীক্ষা করেছিলেন।

“আমার বিলিভী সংগীতপ্ৰীতি অবশ্য লরেটো কনভেন্টে শিক্ষাজনিত। সেখানে সেন্ট পলস্ ক্যাথিড্রালের অর্গানিস্ট মিঃ স্নেটারের কাছে পিয়ানো এবং মানজার্টো নামক এক ইতালীয় বেহালা শিক্ষকের কাছে বেহালা শেখবার আমার সৌভাগ্য হয়েছিল। তখনকারকালে কেমব্রিজের ট্রিনিটি কলেজ অব মিউজিক থেকে গানের উপপন্ডিত প্রব্র এদেশে পাঠানো হতো। তার ইণ্টারমিডিয়েট পরীক্ষার পর আমি পাস করেছিলাম।

“মনে আছে, আমাকে, আমার দাদা স্বরেনকে আর সর্বস্বদাদাদিকে রবিকাকা একবার “নির্ব্বয়ের স্বপ্নভঙ্গ” কবিতার উপর একটি স্বরসন্ধিযুক্ত পিয়ানোর গৎ

রচনা করতে বলেছিলেন। কথা ছিল যার সবচেয়ে ভালো হবে, তিনি তাকে পুরস্কার দেবেন। আমাদের মধ্যে একমাত্র সুরেনই উৎসাহ এবং পরিশ্রম করে এই অহুরোধ রক্ষা করেছিলেন।”

সরলা দেবী ছিলেন গুরুদেবের দিদি স্বর্ণকুমারী দেবীর কণ্ঠা। কণ্ঠাকে ইয়োরোপীয় সঙ্গীত ও পিয়ানো শেখানোর জন্তে একটি মেম শিক্ষয়িত্রী নিযুক্ত করা হয়েছিল। সেই শিক্ষয়িত্রীটি রোজ এক ঘণ্টা করে সরলা দেবীকে ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের অভ্যাস করাতেন।

পরবর্তী যুগে এই বাড়ির সন্তানরা অনেকেই ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের চর্চা করেছেন। তাঁদের মধ্যে কয়েকজন গুরুদেবের অনেকগুলি গান ইয়োরোপীয় পদ্ধতিতে কর্ড ও হার্মনি করে পত্রিকায তা ছাপিয়েও ছিলেন।

কলকাতার ধনীদেব দ্বারা প্রবর্তিত শখের থিয়েটারেব যুগে জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়ির যুবকদের মধ্যে অর্কেষ্টাসহ শপের থিয়েটার গঠনের বঁক উঠেছিল। গুরুদেবের আপন দাদা, খুড়তুতো দাদা ও দাদাদের বন্ধুরা মিলে বাড়িতেই একটি নাট্য-সম্প্রদায় খাড়া করেছিলেন। কেশব সেনের ভ্রাতা কৃষ্ণবিহারী সেন ছিলেন এঁদের অভিনয় শিক্ষক। এখানে “কৃষ্ণকুমারী” ও “একেই কি বলে সভ্যতা” নাটক দুটি অভিনীত হবার পব ১৮৬৭ খ্রীষ্টাব্দের জাহ্নবাৰী মাসে বামনারায়ণ তর্করত্ন মহাশয়ের দ্বারা রচিত ‘নবনাটক’-টির বহু মাস ধরে মহড়া দিবে অভিনয় করেন। পর পব ২ রাত্রি নাটকটি অভিনীত হয়। নাটকের কনসার্টেব গৎ রচনা করে দিতেন গৃহশিক্ষক বিষ্ণু চক্রবর্তী। রাত্রে বাজনার মহড়া বসতো। যন্ত্রের মধ্যে ছিল ‘হারমোনিয়ম’, দু-তিনটি ‘বেহালা’, ‘করতাল’, ‘ঢোল’, ‘বাঁশা-তবলা’, ‘ক্লারিফোনেট’, ‘পিকুলো’ ও বড ‘বাস্ বেহালা’। নবনাটকের অভিনয়ের পর আর কোনো নাটক অভিনীত হযেছিল কিনা তা জানা যায় না।

মনে হয পরবর্তী হিন্দুমেলার আন্দোলনের সঙ্গে এই পরিবারের যুবকেরা ঘনিষ্ঠভাবে জড়িয়ে পড়েছিলেন বলে নাটকের অভিনয় নিয়ে মেতে থাকবার অবসব আর তাঁরা পাননি। এই যুগে অল্পাত্ত ধনীদেব মধ্যেও শখের থিয়েটার ছিল বলে শোনা যায় না। বেশ কয়েক বছর জোড়াসাঁকোর ঠাকুর পরিবারে নাটকের অভিনয় বন্ধ থাকার পর ১৮৭৭ খ্রীষ্টাব্দে গুরুদেবের প্রথম বিলেত ভ্রমণের আগে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ রচিত একটি নাটকের অভিনয় হযেছিল বলে আমরা জানতে পাই। গুরুদেব তাঁর স্মৃতিকথায় বলেছেন, এইবারই প্রথম তিনি নাটকের অভিনয়ে অংশ নিয়েছিলেন। নাটকটির নাম ছিল ‘এমন কর্ম আর কোরবো না’।

গুরুদেব অভিনয় করেন অলৌক প্রকাশের ভূমিকায়। এবারেই প্রথম বাড়ির মহিলারা নাটকের অভিনয়ে অহুমতি পান। এই ঘটনার পর ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের উৎসাহে, স্বর্ণকুমারী দেবী রচিত ‘বসন্ত উৎসব’ নামে একটি গীত-নাটকের অভিনয়ের সংবাদ আমরা পাই। তখন গুরুদেব তাঁর মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথের পরিবারের সঙ্গে বিলেতে আছেন। “বসন্ত উৎসব” পুরোপুরি অপেরা জাতীয় গীত-নাট্যের ছাঁদে রচিত। বাড়ির “বিদ্বজ্জন সমাগম সভার” সমাগত অতিথিবৃন্দের মনোরঞ্জনার্থে অভিনীত হয়। জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়িতে এই ধরনের অপেরা জাতীয় গীত নাটকের অভিনয় এইবারই প্রথম হলো। কিন্তু অপেরা-জাতীয় নাটক রচনা ও অভিনয় করানোর উৎসাহ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মনে কিভাবে জাগল তার কারণ অহুসন্ধানের প্রয়োজন আছে বলে মনে করি।

ইতিপূর্বে আমরা শ্রাশনাল থিয়েটারে ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের জানুয়ারী মাসের শেষ দিকে অভিনীত “কামিনীকুঞ্জ” নামে ইটালীয় অপেরার শ্রায় আদি থেকে অস্ত পর্বস্ত সমস্তই সংগীত দ্বারা উত্তর প্রত্যুত্তরযুক্ত যে নাটকের আলোচনা করেছি স্বর্ণকুমারী দেবীর ‘বসন্ত উৎসব’ অপেরার পিছনে তারই প্রভাব ছিল বলে আমরা ধারণা। নতুন ধরনের নাটক হিসেবে “কামিনীকুঞ্জ” কলিকাতার তৎকালীন বাদ্যলী সমাজের চিন্ত আকর্ষণ করে এবং সর্বত্র প্রশংসিতও হয়। অহুমান করি ঠাকুর বাড়ির যুবকেরাও নিশ্চয়ই বাংলা ভাষার নতুন ধরনের এই অপেরাটি দেখে খুশি হয়েছিলেন এবং সেই খুশির ফলেই “বসন্তোৎসব” অপেরা বা গীতনাটকটির জন্ম। স্বর্ণকুমারী দেবীর কন্যা সরলা দেবী তাঁর স্মৃতিচিহ্নে বসন্তোৎসব বিষয়ে লিখেছেন—

“রবীন্দ্রনাথের বিলাত নিবাস কালেই আমার মায়ের রচিত ‘বসন্তোৎসব’ গীতনাট্যের অভিনয় জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অধ্যক্ষতায় অহুষ্ঠিত হয়েছিল। সঙ্গীতের এক মহাহিল্লোলে হিল্লোলিত হয়ে উঠেছিল বাড়ি তখন।”

হিরন্ময়ী দেবীও এই প্রসঙ্গে জানিয়েছেন—

“জোড়াসাঁকো হইতে কাব্য নাট্যের স্রজন প্রথম এই ‘বসন্ত উৎসব’ই। ইংলণ্ডে বইখানি পড়িয়া রবিমামা মাকে যে আনন্দপূর্ণ পত্র লেখেন, বড়ই দুঃখের বিষয়, সে পত্রখানি মা আর রাখেন নাই। রবিমামা বিলাত হইতে বাড়ি ফিরিবার পর আমাদের অন্তঃপুরে ‘বসন্ত-উৎসব’ের অভিনয় হইয়াছিল।”

গুরুদেব বিলেত থেকে ফিরলেন ১৮৮০ খ্রীষ্টাব্দের ফেব্রুয়ারী মাসে। এলেই

দেখলেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচিত “মানময়ী” নাটকের অভিনয়ের আয়োজন চলেছে। গুরুদেবও এতে অভিনয় করলেন। নাটকটি পুরোপুরি গীত নাটক নয়। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দের খাঁটি অপেরা জাতীয় নাটকের কথা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ভুলতে পারেননি বলেই গুরুদেবকে দিয়ে পর পর দু’ বছর ‘বান্মৌকি প্রতিভা’ ও ‘কালয়ুগয়া’ গীতি-নাটক দুটি লেখালেন, নিজের সাহায্য করলেন কথার স্বর যোজনায়। পরিবারের সকলে মিলে তার অভিনয়ও দেখালেন নিমন্ত্রিত গুণীজনের সামনে। কয়েক বছর পরে গুরুদেব নিজের উৎসাহেই রচনা করেছিলেন ‘মায়ার খেলা’ গীতি-নাটকটি।

উনবিংশ শতকে বাঙ্গালীদেব মধ্যে যারা ইয়োরোপীয় সঙ্গীত ও অভিনয়কে আয়ত্ত করার চেষ্টা করেছিলেন এবং যারা তারই প্রভাবে নতুন পথের সন্ধানে উৎসাহিত হয়েছিলেন, জোড়াসাঁকোর ঠাকুর পরিবার ছিলেন তাঁদের মধ্যে অগ্রতম। এবং গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ ছিলেন সৃষ্টিমূলক কাজে সকলের অগ্রণী।

রবীন্দ্রনাথের গানে বিলাতী সংগীতের প্রভাব

গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের গানে ইয়োরোপীয় সংগীতের প্রভাব নিয়ে আলোচনার পূর্বে আমাদের ভালো করে দেখে নিতে হবে যে, এই সংগীতের চর্চা বা তার প্রত্যক্ষ জ্ঞান তাঁর মধ্যে কতখানি ছিল এবং কিভাবে তা তিনি লাভ করেছিলেন। এ বিষয়ে তাঁর নিজের উক্তি এবং আত্মীয়স্বজনদের স্মৃতিকথাই হলো আমাদের একমাত্র অবলম্বন। ইয়োরোপীয় সংগীতের প্রথম-পরিচয় প্রসঙ্গে তিনি জানাচ্ছেন—

“At seventeen, when I first came to Europe, I came to know it intimately, but even before that time I had heard European music in our own household. I had heard the music of Chopin and others at an early age.”

অগ্রজ বলেছেন—

“As a young boy I heard European music being played on the piano; much of it I found attractive, but I could not enter fully into the spirit of the thing.”

এই দুটি উক্তি থেকে এটুকু বোঝা যাচ্ছে যে, রবীন্দ্রনাথের জন্মকালে তাঁর পরিবারে ইয়োরোপীয় সংগীতের চর্চা ছিল এবং সেই সাংগীতিক পরিবেশ তাঁর বাল্যজীবনকে যথেষ্ট আকৃষ্টও করেছিল। প্রথম ভালো গান শোনার বিষয়ে তিনি লিখেছেন—

“I first heard European songs when I was 17-years old, during my first visit to London. The artist was Madame Nilsson, who used to have a great reputation in those days.”

১৭ বৎসর বয়সে তিনি প্রথমবার ইংলণ্ডে যান ১৮৭৮ খ্রীষ্টাব্দের সেপ্টেম্বর মাসে। সেখানে সবসময় মোট ১ বৎসর ৫ মাস ছিলেন। এই সময়ে ইংলণ্ডে তিনি কেবল পড়াশোনাই করেননি, ইয়োরোপীয় সংগীত শুনেছেন নানা উপলক্ষে এবং কণ্ঠসংগীতেরও চর্চা করেছিলেন উৎসাহের সঙ্গে। তাঁর তখনকার চিঠিপত্রে জানা

যায় যে, প্রায়ই তিনি Evening Party, ক্যাজিবল ও অগ্নাত নাচগানের নিমন্ত্রণে পিয়ানো, বাঁশি, বেহালা ইত্যাদি যন্ত্রের সংগতে ‘Gallop’ এবং ‘Lancers’ নাচ নেচেছেন। ব্রাইটনে কোথাও আমোদ-উৎসব হলে মিস্ K. গুরুদেবদের সকলকে খবর দিতেন, সঙ্গে করে নিয়ে যেতেন, অবসর পেলে তাঁদের সঙ্গে গল্প করতেন এবং ছেলেদের গান শেখাতেন। জীবনস্মৃতিতেও তিনি সে কথা লিখেছেন—

“ব্রাইটনে থাকিতে সেখানকার সংগীতশালায় একবার একজন বিখ্যাত গায়িকার গান শুনিতে গিয়াছিলাম। তাঁহার নামটা ভুলিতেছি—মাদাম নীলসন্ অথবা মাদাম আলবানী হইবেন। কর্ণস্বরের এমন আশ্চর্য শক্তি পূর্বে কখনো দেখি নাই।”

এইখানেই Dr. M.-এর বাড়িতে সন্ধ্যার নিমন্ত্রণে গিয়েছিলেন গানবাজনা আমোদপ্রমোদে যোগদানের জন্তে। তাঁদের অনেকের অহুরোধে ‘প্রেমের কথা আর বোলো না’ এবং আরো দুটি বাংলা গান তিনি গেয়েছিলেন। গানবাজনা আহালাদিতে সেই সন্ধ্যা তাঁর আনন্দের কেটেছিল। পরে লগুনে Mr. K.-র পরিবারে এসে উঠলেন। সেখানে দেখলেন তাঁর তৃতীয়া কন্যা Miss A. প্রায়ই গানবাজনা করেন, গানের চর্চাও আছে। এখানকার কথা বলতে গিয়ে লিখেছেন—

“এই পরিবারে আমি বেশ সুখে আছি। সন্ধ্যাবেলা বেশ আমোদে কেটে যায়,—গানবাজনা, বই পড়া।” অগ্নাত লিখেছেন—

“এক একদিন আমাদের গানবাজনা হয়। আমি ইতিমধ্যে অনেক ইংরাজি গান শিখেছি। জাঁক করতে চাই না কিন্তু সত্যি কথা বলতে কি, এখানকার লোকে আমার গলার বেশ প্রশংসা করে। আমি গান করি। Miss A. বাজান। Miss A. আমাকে অনেকগুলি গান শিখিয়েছেন।”

জীবনস্মৃতিতে তাঁর সে-দিনের এই সংগীত-জীবনের আরো কিছু বর্ণনা আমরা পাই। যেমন—

“ডাক্তার স্বর্ট নামে এক ভদ্রগৃহস্থের ঘরে আমার আশ্রয় জুটিল। [মিসেস স্বর্ট] গৃহস্থালির সমস্ত কাজ সারিয়া সন্ধ্যার সময় আমাদের পড়াশুনা গানবাজনায় তিনি সম্পূর্ণ যোগ দিতেন।”

“আইরিশ মেলডীজ্ আমি সুরে শুনিব, শিখিব এবং শিখিয়া আসিয়া অক্ষয়-বাবুকে শুনাইব, ইহাই আমার বড়ো ইচ্ছা ছিল।...আইরিশ মেলডীজ্ বিলাতে গিয়া কতকগুলি শুনলাম ও শিখিলাম কিন্তু আগাগোড়া সব গানগুলি সম্পূর্ণ

করিস্নান ইচ্ছা আর রহিল না।”...

“দেশে ফিরিয়া আসিয়া এই সকল এবং অগ্রান্ত বিলাতি গান স্বজনসমাজে গাহিয়া শুনাইলাম। সকলেই বলিলেন, রবির গলা এমন বদল হইল কেন, কেমন যেন বিদেশী রকমের, মজার রকমের হইয়াছে।”

শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরা দেবী গুরুদেবের প্রথম বিলাত-বাসকালীন সংগীত-জীবনের কথা স্মরণ করে বলেছেন—

“আমরা মায়ের সঙ্গে অল্পমান ১৮৭৭ খৃষ্টাব্দে শ্বিৎসে পৌছই [বিলাতে], পরে বাবা ও রবিকাকা ১৮৭৮ খৃষ্টাব্দে আসেন। সেই সময় থেকেই বিলিতি সংগীতের সঙ্গে তাঁর [রবীন্দ্রনাথের] পরিচয় হয় এবং শুনেছি তাঁর স্বরেলা, জোরালো তারসপ্তকের চড়া গলা, যাকে ওদেশে বলে, ‘টেনর’—শুনে ওরা মুগ্ধ হতো।... মনে আছে যে,

“Won’t you tell me, Molly darling,”

“Darling, you are growing old,”

“Good-bye, sweet heart, Good-bye.”

প্রভৃতি তখনকার জনপ্রিয় গানগুলি তিনি গাইতেন।”

১৮৮০ খৃষ্টাব্দের ফেব্রুয়ারি মাসে রবীন্দ্রনাথ বিলেত থেকে ফিরে এলেন বিলাতি সংগীতের গভীর প্রভাব নিয়ে। দেশে ফেরার কিছুকাল পরেই দাদা জ্যোতিরিন্দ্রনাথের উৎসাহে তাকে ‘বান্ধাকি-প্রতিভা’ গীতিনাট্যটি রচনা করতে হলো। “বিশ্বজ্ঞান সমাগম সভা” নামে বাড়িতে প্রচলিত একটি বাৎসরিক অমুঠানে, নিমন্ত্রিত খ্যাতনামা সাহিত্যিক অতিথিদের নাটকের অভিনয়ে বদ্বারা চিত্তবিনোদনের ইচ্ছায়। ১৮৮১ খৃষ্টাব্দের ফেব্রুয়ারি মাসে ‘বান্ধাকি-প্রতিভা’ প্রথম অভিনীত হয়। এই ঘটনার কথা স্মরণ করে তিনি লিখছেন—

“...দেশী ও বিলাতি স্বরের চর্চার মধ্যে ‘বান্ধাকি-প্রতিভা’র জন্ম হইল। ইহার স্বরগুলি অধিকাংশই দিশি কিন্তু এই গীতিনাট্যে তাহাকে তাহার বৈঠকি মর্যাদা হইতে অগ্রক্ষেপে বাহির করিয়া আনা হইয়াছে; উড়িয়া চলা যাহার ব্যবসায় তাহাকে মাটিতে দোড় করাইবার কাজে লাগানো গিয়াছে।...সংগীতকে এইরূপ নাট্যকার্যে নিযুক্ত করাটা অসংগত বা নিফল হয় নাই। বান্ধাকিপ্রতিভা গীতিনাট্যের ইহাই বিশেষত্ব। সংগীতের এইরূপ বন্ধনমোচন ও তাহাকে নিঃসকোচে সকল প্রকার ব্যবহারে লাগাইবার আনন্দ আমার মনকে বিশেষভাবে অধিকার করিয়াছিল।...গুটিতিনেক গান বিলাতি স্বর হইতে লওয়া।...বিলাতি

স্বরের মধ্যে দুইটিকে ডাকাতদের মততার গানে লাগানো হইয়াছে এবং একটি আইরিশ স্বর বনদেবীর বিলাপগানে বসাইয়াছি। বস্তুত, বান্দ্যাকিপ্রতিভা, পাঠযোগ্য কাব্যগ্রন্থ নহে, উহা সংগীতের একটি নূতন পরীক্ষা; অভিনয়ের সন্ধান কানে না শুনিলে ইহার কোনো স্বাদগ্রহণ সম্ভবপর নহে।—ইরোরোপীয় ভাষায় বাহাকে অপেরা বলে, বান্দ্যাকিপ্রতিভা তাহা নহে, ইহা স্বরে নাটিকা;...ইহার নাট্যবিষয়টাকে স্বর করিয়া অভিনয় করা হয় মাত্র, স্বতন্ত্র সংগীতের মাধুর্য ইহার অতি অল্পস্থলেই আছে।”

ভারতীয় সংগীতে ‘বান্দ্যাকি-প্রতিভা’ যে নূতন পরীক্ষা তা স্বীকার করতেই হবে। আমাদের দেশে প্রাচীন ধারার নানাপ্রকার পূর্ণাঙ্গ গীতিনাট্য আজও সুপ্রচলিত। ইতালীয় অপেরার অমূল্যসরণে কলকাতার গ্রাশনাল থিয়েটারে অভিনীত ‘কামিনীকুঞ্জ’ বা রবীন্দ্রনাথের গৃহে ‘বসন্ত-উৎসব’ নামে গীতিনাট্য অভিনীত হয়েছে। এসবের চরিত্রগুলির কথোপকথন গানের স্বরে তালে লয়ে নিখুঁতভাবে বাঁধা বলে অভিনয়ের ঢং অভিনেতার তা গাননি। গাওয়া হয়েছিল প্রচলিত গানের ঢং, রাগিণী এবং তালের সম, ফাঁক ও মাত্রার দিকে সতর্ক দৃষ্টি রেখে। বান্দ্যাকি-প্রতিভার জন্তে গুরুদেব হিন্দী ও প্রচলিত নানাপ্রকার বাংলা ঢংএর গান রচনা করলেন কিন্তু তাব গাইবার রীতি, অর্থাৎ তালের সম, ফাঁকেই নিয়ম লঙ্ঘন না করে রাগরাগিণীর বিস্তার দ্বারা গান গাইবার যে প্রচলিত রীতি আছে তাকে সম্পূর্ণ অবহেলা করলেন। এই নাটকের অভিনয়ের সময়ে বিভিন্ন চরিত্রগুলি সাধারণ কথার ছন্দে বা কথা বলার ঢং-এ রাগরাগিণী যুক্ত গানকে নতুন ভাবে প্রকাশ করলেন। এখানে প্রশ্ন উঠবে যে, এইপ্রকার গীতপদ্ধতির চিন্তা, গুরুদেবের মনে এল কী করে? এর উত্তর পাব তাঁর নিজেরই লেখা থেকে। জীবনস্মৃতিতে তিনি লিখেছেন—

“হার্ভার্ট স্পেন্সরের একটা লেখার মধ্যে পড়িয়াছিলাম যে, সচরাচর কথার মধ্যে যেখানে একটু হৃদয়াবেগের সঞ্চার হয় সেখানে আপনিই কিছু না কিছু স্বর লাগিয়া যায়। বস্তুতঃ, রাগ দুঃখ আনন্দ বিশ্বয় আমরা কেবলমাত্র কথা দিয়া প্রকাশ করি না, কথার সঙ্গে স্বর থাকে। এই কথাবার্তার আনুষ্ঠানিক স্বরটারই উৎকর্ষসাধন করিয়া মানুষ সংগীত পাইয়াছে। স্পেন্সরের এই কথাটা মনে লাগিয়াছিল। ভাবিয়াছিলাম এই মত অনুসারে আগাগোড়া স্বর করিয়া নানা ভাবকে গানের ভিতর দিয়া প্রকাশ করিয়া অভিনয় করিয়া গেলে চলিবে না কেন। আমাদের দেশে কথকতায় কতকটা এই চেষ্টা আছে; তাহাতে বাক্য মাঝে মাঝে

হরকে আশ্রয় করে, অথচ তাহা তালমানসংগত রীতিমত সংগীত নহে। ছন্দ হিসাবে অমিত্রাক্ষর ছন্দ যেমন, গান হিসাবে এও সেইরূপ; ইহাতে তালের কড়াকড় বাঁধন নাই, একটা লয়ের মাত্রা আছে; ইহার একমাত্র উদ্দেশ্য, কথার ভিতরকার ভাবাবেগকে পরিস্ফুট করিয়া তোলা, কোনো বিশেষ রাগিণী বা তালকে বিশুদ্ধ করিয়া প্রকাশ করা নহে। বান্ধীকিপ্রতিভায় গানের বাঁধন সম্পূর্ণ ছিন্ন করা হয় নাই, তবু ভাবের অহুগমন করিতে গিয়া তালটাকে খাটো করিতে হইয়াছে। অভিনয়টাই মুখ্য হওয়াতে এই তালের স্বাভিক্রম শ্রোতাদিগকে দুঃখ দেয় না।”

১৮৮১ খৃষ্টাব্দে ‘বান্ধীকি-প্রতিভা’র বিলাতি স্বরের অহুকরণে দহ্যদলের মন্ততার যে দুটি গান রচনা করেছিলেন, তার একটি হলো, ‘কালী কালী বলো রে আজ’, অপরটি হলো, ‘তবে আয় সবে আয়’। আইরিশ স্বরে রচিত বনদেবীর বিলাপের গানটি হলো ‘মরি ও কাহার বাছা’। এ গানটি প্রথমবারে ছিল না। ১৮৭৫ খৃষ্টাব্দে নাটকটির পুনরাভিনয় কালে এটি রচিত।

বান্ধীকি-প্রতিভার দেশী ও বিদেশী স্বরের চর্চায় অভিজ্ঞতার ফলে সংগীতরচনা বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের মনে তখন যে সব চিন্তার উদয় হয়েছিল তার থেকে সমগ্রভাবে রবীন্দ্রসংগীতের বিচারের সঠিক পথ পাওয়া যেতে পারে বলেই আমাদের ধারণা। সেই সময়কার তাঁর ঐ সংগীতচিন্তাকে তিনি প্রকাশ করেছিলেন বিস্তারিত ভাবে একই বছরে পর পর প্রকাশিত তিনটি প্রবন্ধে। প্রবন্ধ ক’টির উপর এখনো পর্যন্ত আমরা তেমন দৃষ্টি দিইনি বা তা নিয়ে বিস্তারিত ভাবে তেমন কোনো আলোচনাও আমরা করিনি। অথচ এই তিনটি প্রবন্ধের মধ্যেই গুরুদেবের সমগ্র-জীবনের নানা প্রকার সংগীতসৃষ্টির মূল রহস্তটি লুকিয়ে আছে। একথা চিন্তা করে, পাঠকদের সুবিধার্থে, প্রবন্ধ ক’টির বক্তব্য বিষয় একটু বিস্তারিত ভাবেই উদ্ধৃত করবো।

বান্ধীকি-প্রতিভার অভিনয়ের প্রায় মাস-দুই পরে, অর্থাৎ এপ্রিল মাসে, কলিকাতার বেথুন সোসাইটির এক অধিবেশনে তিনি সংগীত বিষয়ে একটি বক্তৃতা দেন। বক্তৃতাটি ‘সংগীত ও ভাব’* নামে ভারতী পত্রিকার ১২৮৮ সালের জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় প্রকাশিত হয়। গানের উদাহরণ সহ বক্তৃতাটিতে তিনি যা বলেছিলেন তার অংশ বিশেষ প্রকাশিত প্রবন্ধটি থেকে তুলে দিচ্ছি।

“অল্পদিন হইল বঙ্গসমাজের নিজা ভাঙিয়াছে, এখন তাহার শরীরে একটা নব

* জ্ঞাঃ সঙ্গীত-চিন্তা (বৈশাখ ১৩৭৩)

উত্তমের সঞ্চার হইয়াছে ।...

“আমাদের বঙ্গসমাজে একটা আন্দোলন উপস্থিত হইয়াছে, এমন-কি সে আন্দোলনের এক-একটা তরঙ্গ যুরোপের উপকূলে গিয়া পৌছাইতেছে। এখন হাজার চেষ্টা করো-না, হাজার কোলাহল করো-না কেন, এ তরঙ্গ রোধ কয়ে-কাহার সাধ্য ! এই নূতন আন্দোলনের সঙ্গে সঙ্গে আমাদের দেশে সংগীতের নব অভ্যাস হইয়াছে। সংগীত সবে জাগিয়া উঠিয়াছে মাত্র, কাজ ভালো করিয়া আরম্ভ হয় নাই। এখনো সংগীত লইয়া নানা প্রকার আলোচনা আরম্ভ হয় নাই ; নানা নূতন মতামত উত্থিত হইয়া আমাদের দেশের সংগীত শাস্ত্রের বন্ধ জলে একটা জীবন্ত তরঙ্গিত স্রোতের সৃষ্টি করে নাই।

“আমাদের সঙ্গীতশাস্ত্র...মৃতশাস্ত্র ।...বিবিধ বিচিত্র ভাবের লীলাময়, ছায়া-লোকময়, পরিবর্তনশীল মুখশ্রী দেখিতে পাই না ।...

“আমার ইচ্ছা যে, কবিতার সহচর সংগীতকেও শাস্ত্রের লোহকারা হইতে মুক্ত করিয়া উভয়ের মধ্যে বিবাহ দেওয়া হউক ।...

“রাগবাগিনীর উদ্দেশ্য কী ছিল ? ভাব প্রকাশ করা ব্যতীত আর তো কিছু নয়। আমবা যখন কথা কহি তখনও স্বরের উচ্চনীচতা ও কণ্ঠস্বরের বিচিত্র তরঙ্গলীলা থাকে ।...সেই স্বরের উচ্চনীচতা ও তরঙ্গলীলা সংগীতে উৎকর্ষ প্রাপ্ত হয়। সুতরাং সংগীত মনোভাব প্রকাশের শ্রেষ্ঠতম উপায় মাত্র ।...সংগীত আর কিছু নয়—সর্বোৎকৃষ্ট উপায়ে কবিতা পাঠ করা ।...কথা কহিয়া যে ভাব অসম্পূর্ণ-ভাবে প্রকাশ করি, বাগ-রাগিনীতে সেই ভাব সম্পূর্ণতরুপে প্রকাশ করি। অতএব রাগ-রাগিনীর উদ্দেশ্য ভাব প্রকাশ করা মাত্র ।...এখন রাগরাগিনীই উদ্দেশ্য হইয়া দাঁড়াইয়াছে ।...আজ গান শুনিষ্টেই সকলে দেখিতে চান, জয়জয়ন্তী, বেহাগ বা কানাড়া বজায় আছে কিনা ।...বৈয়াকরণে ও কবিতাে যে প্রভেদ, উপরিউক্ত গুণাদেব সহিত আর-একজন ভাবুক গায়কের সেই প্রভেদ ।...

“এখন সংগীতবেত্তাবা যদি বিশেষ মনোযোগ-সহকারে আমাদের কী কী রাগিনীতে কী কী ভাব আছে তাহাই আবিষ্কার করিতে আরম্ভ করেন, তবেই সংগীতের যথার্থ উপকার করেন। আমাদের রাগরাগিনীর মধ্যে একটা ভাব আছে, তাহা যাইবে কোথা বলো ।...

“সংগীতবেত্তারা সেই ভাবের প্রতি সকলের মনোযোগ আকর্ষণ করুন। কেন বিশেষ-বিশেষ এক-এক রাগিনীতে বিশেষ-বিশেষ এক-একটা ভাবের উৎপত্তি হয় তাহার কারণ বাহির করুন। এই মনে করুন—পূরবীতেই বা কেন সন্ধ্যাকাল

মনে আসে আর ভৈরোতেই বা কেন প্রভাত মনে আসে ?...

“কোনু স্বরগুলি দুঃখের ও কোনু স্বরগুলি সুখের হওয়া উচিত দেখা যাক ।... আমরা যখন রোদন করি তখন দুইটি পাশাপাশি স্বরের মধ্যে ব্যবধান অতি অল্পই থাকে, রোদনের স্বর প্রত্যেক কোমল স্বরের উপর দিয়া গড়াইয়া যায়, স্বর অত্যন্ত টানা হয়। আমরা যখন হাসি—হাঃ হাঃ হাঃ হাঃ, কোমল স্বর একটিও লাগে না, টানা স্বর একটিও নাই, পাশাপাশি স্বরের মধ্যে দূর ব্যবধান, আর তালের বোঁকে বোঁকে স্বর লাগে। দুঃখের রাগিণী দুঃখের রজনীর তায় অতি ধীরে ধীরে চলে, তাহাকে প্রতি কোমল স্বরের উপর দিয়া যাইতে হয়। আর সুখের রাগিণী সুখের দিবসের তায় অতিদ্রুত পদক্ষেপে চলে, দুই-তিনটা করিয়া স্বর ডিঙাইয়া যায়। আমাদের রাগরাগিণীর মধ্যে উল্লাসের স্বর নাই ।...সহসা উত্থান বা সহসা পতন নাই। উচ্ছ্বাসময় উল্লাসের স্বরই অত্যন্ত সহসা ।... ঘোরতর উল্লাসের স্বর ইংরাজি রাগিণীতে আছে, আমাদের রাগিণীতে নাই বলিলেও হয়। তবে আমাদের দেশের সংগীতে রোদনের স্বরের অভাব নাই। সকল রাগিণীতেই প্রায় কাঁদা যায়। একেবারে অর্তনাদ হইতে প্রশান্ত দুঃখ, সকল প্রকার ভাবই আমাদের রাগিণীতে প্রকাশ করা যায় ।...

“আমাদের যাহা কিছু সুখের রাগিণী আছে তাহা বিলাসময় সুখের রাগিণী, গদগদ সুখের রাগিণী। অনেক সময়ে আমরা উল্লাসের গান রচনা করিতে হইলে রাগিণী যে ভাবেরই হউক তাহাকে দ্রুত তালে বসাইয়া লই, দ্রুত তাল সুখের ভাব-প্রকাশের একটা অঙ্গ বটে ।...

“তালও ভাবপ্রকাশের একটা অঙ্গ ।...ভাবের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তালও দ্রুত ও বিলম্বিত করা আবশ্যক—সর্বত্রই যে তাল সমান রাখিতেই হইবে তাহা নয়। ভাবপ্রকাশকে মূখ্য উদ্দেশ্য করিয়া, স্বর ও তালকে গৌণ উদ্দেশ্য করিলেই ভালো হয় ।...আমাদের সংগীতে যে নিয়ম আছে যে, যেমন-তেমন করিয়া ঠিক একই স্থানে সমে আসিয়া পড়িতেই হয়, সেটা উঠাইয়া দিলে ভালো হয়। তালের সমমাত্রা থাকিলেই যথেষ্ট, তাহার উপরে আরও কড়াকড় করা ভালো বোধ হয় না। তাহাতে স্বাভাবিকতার অতিরিক্ত হানি করা হয় ।...যেমন তাল আছে তেমনি থাকুক, মাত্রা-বিভাগ যেমন আছে তেমনি থাকুক, কেবল একটা নির্দিষ্ট স্থানে সমে ফিরিয়া আসিতেই হইবে এমন বাধাবিধি না থাকিলে সুবিধা বই অসুবিধা কিছুই দেখিতেছি না। এমন-কি, গীতিনাট্যে, যাহা আত্মোপাস্ত স্বরে অভিনয় করিতে হয় তাহাতে স্থানবিশেষে তাল না থাকা বিশেষ আবশ্যক।

নহিলে অভিনয়ের ক্ষুর্তি হওয়া অসম্ভব।...

“রাগরাগিণী-আলাপ ভাষাহীন সংগীত।...আলাপেও...কেবল কতকগুলি সুর কণ্ঠ হইতে বিক্ষেপ করিলেই হইবে না, যে-সকল সুরবিদ্যাগ-স্বারা ভাব প্রকাশ হয় তাহাই আবশ্যক। গায়কেরা সংগীতকে যে আসন দেন, আমি সংগীতকে তদপেক্ষা উচ্চ আসন দিই,...তাহারা গানের কথাই উপরে সুরকে দাঁড় করাইতে চান, আমি গানের কথাগুলিকে সুরের উপরে দাঁড় করাইতে চাই। তাহারা কথা বসাইয়া যান সুর বাহির করিবার জন্ত, আমি সুর বসাইয়া যাই কথা বাহির করিবার জন্ত।...সাধারণ কবিতা পড়িবার জন্ত ও সংগীতের কবিতা শুনিবার জন্ত।...গানের কবিতা পড়া যায় না, গানের কবিতা শুনা যায়।

“...সংগীতবেত্তাদিগের প্রতি আমার এই নিবেদন যে, কী কী সুর কিরূপে বিদ্যাস করিলে কী কী ভাবে প্রকাশ করে, আর কেনই বা তাহা প্রকাশ করে, তাহার বিজ্ঞান অহুসঙ্কান করুন।...দুঃখ সুখ রোষ বা বিষয়ের রাগিণীতে কী কী সুর বাদী ও কী কী সুর বিসবাদী তাহাষ্ট আবিষ্কারে প্রবৃত্ত হউন।...বিভিন্ন ভাবেব নাম অহুসারে আমাদের বাগরাগিণীর বিভিন্ন নামকরণ করা হউক। আমাদের সংগীতবিদ্যালয়ে সুর-অভ্যাস ও বাগরাগিণী শিক্ষার শ্রেণী আছে, সেখানে রাগরাগিণীব ভাব-শিক্ষারও শ্রেণী স্থাপিত হউক।”

এই প্রবন্ধটি প্রকৃতপক্ষে ‘বান্মীকি-প্রতিভা’র প্রকৃতি বিশ্লেষণ। বান্মীকি-প্রতিভার নূতনভাবে পরীক্ষার বৈশিষ্ট্যগুলি হলে, এর প্রায় সব গানই নাটক থেকে বিচ্ছিন্ন কবে স্বতন্ত্র গান হিসেবে গাওয়া যায় না—কাব্য হিসেবে গানগুলি পড়ে উপভোগ করবার মতো জিনিসও এ নয়। এই কারণেই তিনি বলেছেন, এই নাটকটি ‘গানের সূত্রে নাটকের মাল’। নাটকে সুখ দুঃখ কান্না ভয় হাসি ঠাট্টা আনন্দ উল্লাস বিষয় ইত্যাদি নিয়ে নানা রকমের বাস্তব কথোপকথনকে অতি সহজেই নানা প্রকার ভারতীয় সুরে ও রাগরাগিণীতে বেঁধে কথোপকথনের ঢং-এ গেয়েছিলেন। এতে রাগিণীগুলির রূপান্তর ঘটেছিল। প্রচলিত রূপের সঙ্গে তা মেলেনি। ঘোরতর উল্লাসের সুরের বেলায় বিলাতি সুর ও ঢং গ্রহণ করলেন, যেহেতু আমাদের গানে দক্ষ্যদলেব উপযোগী উল্লাস বা মত্ততার গান প্রচলিত ছিল না। অধিকাংশ গানই সাধারণ কথাবার্তার ছন্দে গাওয়া হয়েছিল বলে তবলা বা পাখোয়াজের তালের বাঁধন নেই। যে কারণে ‘বান্মীকি-প্রতিভা’ গীতিনাট্যটি পুস্তকাকারে প্রকাশিত প্রথম সংস্করণ থেকে দেখা যায় যে, তার গানের মাঝার একমাত্র রাগরাগিণীর উল্লেখ ছাড়া তালের কোনো উল্লেখ নেই। অথচ

সে-যুগে ও তার পরবর্তী বহু বৎসর পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের সব সংগীত গ্রন্থের অগ্রাঙ্ক গানের সঙ্গে রাগ ও তালের উল্লেখ করা হতো। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে যে, এই প্রবন্ধের মূল আলোচ্য বিষয়ের ভিত্তি ছিল উপরোক্ত এই বিষয়গুলি।

বাস্তবিক-প্রতিভার নূতন পরীক্ষায় হাত দিয়ে তাঁকে পূর্ব-প্রচলিত গীতি-নাটকের পথ থেকে অনেকখানি সরে যেতে হয়েছিল বলেই তিনি ‘সংগীত ও ভাব’ নামে বক্তৃতা ও প্রবন্ধটির দ্বারা এই নূতনত্বের সমর্থনে যুক্তি খাড়া করে বোঝাতে চাইলেন যে, সেযুগে ভারতীয় সংগীতে এইরূপ নূতনত্বের প্রয়োজন খুবই দেখা দিয়েছে।

‘সংগীত ও ভাব’ বক্তৃতা ও প্রবন্ধটির জের হিসেবে গুরুদেব পরবর্তী আষাঢ় সংখ্যায় ‘ভারতী’তে প্রকাশ করলেন ‘সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’* নামে আর-একটি প্রবন্ধ। প্রকৃতপক্ষে এটি রচনাটি হলো হার্বার্ট স্পেন্সরের ‘The Origin and Function of Music’ নামে একটি প্রবন্ধের ব্যাখ্যা। ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধটির যেখানে তিনি বলেছেন, “আমরা যখন কথা কহি তখনও স্বরের উচ্চনীচতা ও কণ্ঠস্বরের বিচিত্র তরঙ্গলীলা থাকে। কিন্তু তাহাতেও ভাবপ্রকাশ অনেকটা অসম্পূর্ণ থাকিয়া যায়। সেই স্বরের উচ্চনীচতা ও তরঙ্গলীলা সংগীতে উৎকর্ষ প্রাপ্ত হয়।” এই মতকে, হার্বার্ট স্পেন্সরের যুক্তি সমেত বিস্তারিতভাবে বিচারের দ্বারা প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলেন দ্বিতীয় প্রবন্ধটিতে। ‘সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’র মূল বক্তব্য বিষয় হলো—

“আনন্দে বা বিষাদে বা অগ্রাঙ্ক মনোবৃত্তির উদয়ে সকল প্রাণীরই মাংসপেশীতে ও অঙ্গভবজনক স্নায়ুতে উত্তেজনার লক্ষণ প্রকাশিত হয়।...মনোভাবের বিশেষত্ব ও পরিমাণ অঙ্গস্বরে কণ্ঠস্থিত মাংসপেশীসমূহ সংকুচিত হয়; তাহাদের বিভিন্ন প্রকারের সংকোচন অঙ্গস্বরে আমাদের শব্দযন্ত্র বিভিন্ন আকার ধারণ করে; এবং সেই বিভিন্ন আকার অঙ্গস্বরে শব্দের বিভিন্নতা সম্পাদিত হয়। অতএব দেখা যাইতেছে, আমাদের কণ্ঠনিঃসৃত বিভিন্ন স্বর বিভিন্ন মনোবৃত্তির শরীরগত বিকাশ।...

“মনোভাবের বিশেষ উত্তেজনা হইলেই তবে আমরা আমাদের স্বাভাবিক মাঝামাঝি স্বর ছাড়াইয়া উঠি অথবা নামি।...বেগবান মনোবৃত্তির প্রভাবে আমরা আমাদের স্বাভাবিক কথাবার্তার স্বরের বাহিরে যাই।...

“...সচরাচর কথাবার্তার সহিত মনোবৃত্তির উত্তেজিত অবস্থার কথাবার্তার

* ত্র° সংগীত-চিন্তা

ধারা স্বতন্ত্র।...উত্তেজিত অবস্থার কথাবার্তার যে-সকল লক্ষণ, সংগীতেরও তাহাই লক্ষণ। সুখ দুঃখ প্রভৃতির উত্তেজনায় আমাদের কণ্ঠস্বরে যে-সকল পরিবর্তন হয়, সংগীতে তাহারই চূড়ান্ত হয় মাত্র।...গানের স্বরও উচ্চ, গানের সমস্তই স্বর; গানের স্বর সচরাচর কথোপকথনের স্বর হইতে অনেকটা উঁচু অথবা নিচু হইয়া থাকে এবং গানের স্বরে উঁচু নিচু ক্রমাগত খেলাইতে থাকে।...উত্তেজিত মনো-বৃত্তির স্বর সংগীতে যথাসম্ভব পূর্ণতা প্রাপ্ত হয়। তীব্র সুখ দুঃখ কণ্ঠে প্রকাশের যে লক্ষণ, সংগীতেরও সেই লক্ষণ।...

“সকল প্রকার কথোপকথনে দুইটি উপকরণ বিद्यমান আছে। কথা ও যে-ধরণে সেই কথা উচ্চারিত হয়। কথা ভাবের চিহ্ন (signs of ideas) আর ধরণ অহুতাবের চিহ্ন (signs of feeling)। কতকগুলি বিশেষ শব্দ আমাদের ভাবকে বাহিরে প্রকাশ করে এবং সেই ভাবের সঙ্গে সঙ্গে আমাদের হৃদয়ে যে সুখ বা দুঃখ উদয় হয়, স্বরে তাহাই প্রকাশ করে। ...আমরা একসঙ্গে দুই প্রকারের কথা কহিয়া থাকি, ভাবের ও অহুতাবের।...

“সংগীত আমাদের অব্যবহিত যে সুখ দেয়, তৎসঙ্গে আমাদের আবেগের ভাষার (Language of the emotions) পরিষ্কৃতা সাধন করিতে থাকে। আবেগের ভাষাই সংগীতের মূল।...

“...এমন একদিন আসিতেছে যখন আমরা সংগীতেই কথাবার্তা কহিব।...

“আমাদের দেশে সংগীত...স্বাভাবিকতা হইতে এত দূরে চলিয়া গিয়াছে যে, অহুতাবের সহিত সংগীতের বিচ্ছেদ হইয়াছে, কেবল কতকগুলি স্বরসমষ্টির কর্ম এবং রাগরাগিণীর ছাঁচ ও কাঠামো অবশিষ্ট রহিয়াছে; সংগীত একটি মূর্ত্তিকাময়ী প্রতিমা হইয়া পড়িয়াছে—তাহাতে হৃদয় নাই, প্রাণ নাই।...

“...আমাদের দেশীয় অহুতাবশূন্য সংগীত নিকট শ্রেণীর।...যতক্ষণ আমরা তাহার মধ্যে অহুতাব না আনিতে পারিব, ততক্ষণ আমরা উচ্চশ্রেণীর সংগীতবিং বলিয়া গর্ব করিতে পারিব না।”

বান্ধীকি-প্রতিভায় ব্যবহৃত হাসিকান্না ক্রোধবিস্ময়-মিশ্রিত নানারূপ কথোপকথনগুলি গানের স্বরে বলবার সময়েও অহুতাবের সাহায্য নিরেছিলেন। অর্থাৎ নাটকের হাসিকান্না ক্রোধ ইত্যাদি নানাতাবের কথা স্বাভাবিক অবস্থায় অভিনেতারা কণ্ঠে যেভাবে প্রকাশ করেন, কণ্ঠস্বরের সেই স্বাভাবিকতা এই নাটকে বজায় ছিল রাগিণী মিশ্রিত গানগুলি গেয়ে অভিনয় করার সময়। এইরূপ অহুতাবশূন্য গীত-পদ্ধতির অভাবে আমাদের ভারতীয় সংগীতকে নিকট শ্রেণীর

বলে সে যুগে গুরুদেব মনে করতেন।

পরবর্তী মাঘ মাসের ‘ভারতী’ পত্রিকায় প্রকাশিত হলো ‘সংগীত ও কবিতা’ নামে গুরুদেবের তৃতীয় প্রবন্ধটি। এটিতে বলেছেন—

“আমাদের ভাবপ্রকাশের দুটি উপকরণ আছে—কথা ও স্বর। কথাও যতখানি ভাব প্রকাশ করে, স্বরও প্রায় ততখানি ভাব প্রকাশ করে। এমন-কি, স্বরের উপরেই কথার ভাব নির্ভর করে। একই কথা নানা স্বরে নানা অর্থ প্রকাশ করে। অতএব ভাবপ্রকাশের অঙ্গের মধ্য কথা ও স্বর উভয়কেই পাশাপাশি ধরা যাইতে পারে। স্বরের ভাষা ও কথার ভাষা উভয় ভাষায় মিশিয়া আমাদের ভাবের ভাষা নির্মাণ করে। কবিতায় আমরা কথার ভাবকে প্রাধান্য দিই ও সংগীতে স্বরের ভাষাকে প্রাধান্য দিই।...কথোপকথনে আমরা যে-সকল স্বর যেরূপ নিয়মে ব্যবহার করি, সংগীতে সে-সকল স্বর সেরূপ নিয়মে ব্যবহার করি না, স্বর বাছিয়া বাছিয়া লই, সুন্দর করিয়া বিছাদ করি। কবিতায় যেমন বাছা বাছা সুন্দর কথার ভাব প্রকাশ করে, সংগীতেও তেমনি বাছা-বাছা সুন্দর স্বরে ভাব প্রকাশ করে। যুক্তির ভাষায় প্রচলিত কথোপকথনের স্বর ব্যতীত আর কিছু আবশ্যক করে না, কিন্তু যুক্তির অতীত আবেগের ভাষায় সংগীতের স্বর আবশ্যক করে। এ বিষয়েও সংগীত অবিকল কবিতার স্তায়। সংগীতেও ছন্দ আছে। তালে তালে তাহার স্বরের লীলা নিয়মিত হইতেছে।...কথোপকথনের স্বরে অশৃঙ্খল তাল নাই, সংগীতে তাল আছে। সংগীত ও কবিতা উভয়ে ভাবপ্রকাশের দুইটি অঙ্গ ভাগাভাগি করিয়া লইয়াছে। তবে, কবিতা ভাবপ্রকাশ সম্বন্ধে যতখানি উন্নতি লাভ করিয়াছে, সংগীত ততখানি করে নাই। তাহার একটি প্রধান কারণ আছে। শৃঙ্খলিত কথার কোনো আকর্ষণ নাই, না তাহার অর্থ আছে, না তাহা কানে তেমন মিঠা লাগে। কিন্তু ভাবশূন্য স্বরের একটা আকর্ষণ আছে, তাহা কানে মিষ্ট শুনায়। এইজন্য ভাবের অভাব হইলেও একটা ইন্দ্রিয়সুখ তাহা হইতে পাওয়া যায়। এই নিমিত্ত সংগীতে ভাবের প্রতি তেমন মনোযোগ দেওয়া হয় নাই। উত্তরোত্তর আত্মারা পাইয়া স্বর বিব্রোহী হইয়া ভাবের উপর আধিপত্য বিস্তার করিয়াছে।...সংগীতের ভূমি উর্বরা হওয়াতেই সংগীতের এমন দুর্দশ। মিষ্টস্বর শুনিবামাত্রই ভালো লাগে, সেই নিমিত্ত সংগীতকে আর পরিশ্রম করিয়া ভাব কর্ষণ করিতে হয় নাই—কিন্তু শুদ্ধ মাত্র কথার যথেষ্ট মিষ্টতা নাই বলিয়া কবিতাকে প্রাণের দায়ে ভাবের চর্চা করিতে হইয়াছে। সেই নিমিত্তই কবিতার এমন উন্নতি ও সংগীতের এমন অবনতি।...

“কবিতা উচ্চ শ্রেণীতে উঠিয়াছে ও সংগীত নিম্নশ্রেণীতে পড়িয়া রহিয়াছে ; কবিতায় বায়ুর স্রাব সুন্দর ও প্রস্তুতের স্রাব স্থূল সমুদয় ভাবই প্রকাশ করা যায়, কিন্তু সংগীতে এখনো তাহা করা যায় না।...”

Matthew Arnold বলেন—“মনের একটি মাত্র স্থায়ীভাব বাচ্ছিয়া লওয়া, ভাব-শৃঙ্খলের একটি মাত্র অংশের উপর অবস্থান থাকা সংগীতের কাজ।... কবিতার কাজ আরো বিস্তৃত। চিত্রকরের স্রাব মুহূর্তের ব্যাছত্রীও তাঁহার বর্ণনীয়, গায়কের স্রাব ক্ষণকালের ভাবোচ্ছ্বাসও তাঁহার গেষ। তাহা ছাড়া জীবনের গতিশ্রোত তাঁহার বর্ণনীয় বিষয়। ভাব হইতে ভাবান্তরে, অবস্থা হইতে অবস্থান্তরে তাঁহাকে গমন করিতে হয়।...কেবলমাত্র স্থির দণ্ডায়মান আকৃতি তিনি চিত্র করেন না—একসময়ের স্থায়ী ভাব মাত্র তিনি বর্ণনা করেন না, গম্যমান শরীর, প্রবহমান ভাব, পরিবর্তমান তাঁর কবিতার বিষয়।... চলনশীল ভাবের প্রত্যেক ছায়ালোক সংগীতে প্রতিবিম্বিত হইতে পারে না। সংগীত একটি স্থায়ী স্থির ভাবের ব্যাখ্যা করে মাত্র। কিন্তু আমরা এই বলি যে, গতিশীল ভাব যে সংগীতের পক্ষে একেবারে অনস্বরণীয় তাহা নহে, তবে এখনো সংগীতের সে বয়স হয় নাই। সংগীত ও কবিতায় আমরা আর-কিছু প্রভেদ দেখি না, কেবল উন্নতির তারতম্য।”

‘সংগীত ও ভাব’ নামে প্রবন্ধের যেখানে তিনি বলেছেন, ভারতীয় সংগীত শাস্ত্র স্থির অচঞ্চল—বিবিধ বিচিত্র ভাবের লীলাময় ছায়ালোকময় পরিবর্তনশীল মুখত্রী দেখতে পাওয়া যায় না, এটি মূলতঃ তারই বিস্তারিত ব্যাখ্যা। এখানে তিনি বললেন, কবিতায় বায়ুর স্রাব সুন্দর ও প্রস্তুতের স্রাব স্থূল সমুদয় ভাব প্রকাশ করার যে সুবিধা আছে সংগীতে তা নেই। কবিতার মতো গতিশীল ভাব প্রকাশ করা সংগীতের পক্ষে এখনো সম্ভব হয়নি। ভাব প্রকাশে কবিতা যতখানি উন্নতিলাভে সমর্থ হয়েছে সংগীতে ততখানি হয়নি।

এই তিনটি প্রবন্ধ থেকে এটুকু বোকা যায় যে, ‘গুরুদেব ইয়োরোপীয় সংগীত চিন্তাকে আদর্শরূপে সামনে রেখে বাস্তবিক-প্রতিভায় সংগীতের নূতন পরীক্ষায় হাত দিয়েছিলেন এবং এ যুগে তাঁর মনে এমন বিশ্বাসও জন্মেছিল যে, কতগুলি দিকে ভারতীয় সংগীত ইয়োরোপীয় সংগীতের তুলনায় অনেকখানি অনগ্রসর।

বোবনের প্রায়শ্চেষ্টে সমগ্রভাবে ইয়োরোপের সংস্কৃতির প্রতি গুরুদেব যে গভীরভাবে আকৃষ্ট হয়েছিলেন তা জানা যায় সে যুগে প্রকাশিত তাঁরই “ইউরোপ-প্রবাসীর পত্র” নামক বইটির বিভিন্ন পত্র। বইটির ভূমিকায় তিনি কোনো

প্রকার বিধা না করে বলেছিলেন—

“বিদেশীয় সমাজ প্রথম দেখিরাই বাহা মনে হইয়াছে তাহাই ব্যক্ত করা গিয়াছে। কিন্তু ইহাতে আর কোনো উপকার হউক বা না হউক, একজন বাঙালি ইংলেণ্ডে গেলে কিরূপে তাহার মত গঠিত ও পরিবর্তিত হয় তাহার একটা ইতিহাস পাওয়া যায়।”

সংগীতেও যে রবীন্দ্রনাথের মত ইয়োরোপীয় ভাবধারার অনেকখানি গঠিত ও পরিবর্তিত হয়েছিল তার পরিচয় আমরা আগেই পেয়েছি।

‘বাল্মীকি-প্রতিভা’র অভিনয় ও এই প্রবন্ধ ক’টি প্রকাশের পরে, ১৮৮২ খ্রীস্টাব্দের ২৩ ডিসেম্বর তারিখে অভিনীত হলো দ্বিতীয় গীতনাট্য ‘কালয়ুগয়া’। এর কথা স্মরণ করে ‘জীবনস্মৃতি’তে গুরুদেব লিখছেন—“বাল্মীকি-প্রতিভা’র গান সম্বন্ধে এই নূতন পন্থায় উৎসাহ বোধ করিয়া এই শ্রেণীর আরো একটি গীতনাট্য লিখিয়াছিলাম।”

‘কালয়ুগয়া’তে বিলাতি গানের সুরে ও ছন্দে রচিত, বা যাকে বলে ভাঙা গান, তা ছিল মাত্র ছয়টি। যেমন—

- ১। ফুলে ফুলে ঢলে ঢলে।
- ২। সকলি ফুরালো।
- ৩। মানা না মানিলি।
- ৪। তুই আয় রে কাছে আয় (ও ভাই দেখে যা)।
- ৫। ও দেখরি রে ভাই।
- ৬। এনেছি মোরা, এনেছি মোরা।

বাকি গানগুলি রচিত হলো নানা ঢঙের ভারতীয় গানের সাহায্যে।

এ যুগে, গীতনাট্যকের জন্ম নয় এমন বিলাতি গান-ভাঙা বাংলা গান সংখ্যায় বেশি পাওয়া যায় না। জানা যায়, প্রথমবারের বিলাতবাস থেকে পরবর্তী ছয় বছর, অর্থাৎ ১৮৮৫ খ্রীস্টাব্দের মধ্যে এইরূপ ইংরাজি গান-ভাঙা বাংলা গান রচনা করেছিলেন মাত্র তিনটি। যেমন—‘ওহে দয়াময় নিখিল আশ্রয়’ ব্রহ্মসংগীতটি আর ‘পুরানো সেই দিনের কথা’ এবং ‘কতবার ভেবেছিছ’ বিবিধ পর্ষদের গান দুটি। ভাঙা-গানের সংখ্যার প্রতি লক্ষ্য করে দেখা যাচ্ছে যে, বিলাতি সংগীতের প্রতি প্রবল আকর্ষণ থাকলেও ভাঙা-গান রচনার প্রতি গুরুদেবের তেমন আগ্রহ নেই।

১৮৮৬ খ্রীস্টাব্দে ‘বাল্মীকি-প্রতিভা’র পুনরভিনয় কালে ‘মরি ও কাহার বাছা’

গানটি বনদেবীর বিলাপের গান হিসেবে নতুন করে যুক্ত হলো। ‘কালমৃগয়া’-র ‘মানা না মানিলি’ গানটির স্থরে। এবারের অভিনয়ে ‘বান্নাকি-প্রতিভা’ বহু-পরিমাণে বর্ধিত হলো। তাই গীতনাটকটির পুনর্মুদ্রিত দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকায় তিনি বলেছিলেন—

“অনেকগুলি নাম পরিবর্তিত আকারে অথবা বিস্তৃত আকারে ‘কালমৃগয়া’ গীতিনাট্য হইতে গ্রহীত।” ‘জীবনস্মৃতি’তে লিখেছেন (‘কালমৃগয়া’) “গীতি-নাট্যের অনেকটা অংশ ‘বান্নাকি-প্রতিভা’র সঙ্গে মিশাইয়া দিয়াছিল।...”।”

এই গীতিনাট্যের এবারের অভিনয়ে বিলাতি স্থরের গান রেখেছিলেন মাত্র চারটি। যেমন—

- ১। কালী কালী বল রে আজ।
- ২। তবে আয় সবে আয়।
- ৩। এনেছি মোরা, এনেছি মোরা।
- ৪। মবি ও কাহার বাছা।

নাটকটির জগ্রে প্রায় ২০টি দেশী টঙের গান রচনা করলেন নতুন করে আর ‘কালমৃগয়া’র মোট ২টি গান যুক্ত হলো এর সঙ্গে।

পর পর গীতিনাট্য দুটি রচনার সময়ে নতুন পরীক্ষার প্রতি তাঁর মনে যে উৎসাহ জেগেছিল তার বর্ণনা করতে গিয়ে ‘জীবনস্মৃতি’তে লিখলেন—

“বান্নাকি-প্রতিভা ও কালমৃগয়া যে-উৎসাহে লিখিয়াছিলাম সে-উৎসাহে আর-কিছু রচনা করি নাই। ওই দুটি গ্রন্থে আমাদের সেই সময়কার একটা সংগীতের উত্তেজনা প্রকাশ পাইয়াছে। জ্যোতিদাদা তখন প্রত্যহই প্রায় সমস্ত দিন ওস্তাদি গানগুলোকে পিয়ানো যন্ত্রের মধ্যে ফেলিয়া তাহাকে যথেষ্ট মনন করিতে প্রবৃত্ত ছিলেন। তাহাতে ক্রমে ক্রমে রাগিণীগুলির এক-একটির অপূর্ব মূর্তি ও ভাবব্যঞ্জনা প্রকাশ পাইত। যে-সকল স্থরে বাঁধা নিয়মের মধ্যে মন্দগতিতে দস্তর রাখিয়া চলে তাহাদিগকে প্রথাবিরুদ্ধ বিপর্যস্তভাবে দৌড় করাইবামাত্র সেই বিপ্লবে তাহাদের প্রকৃতিতে নূতন নূতন অভাবনীয় শক্তি দেখা দিত এবং তাহাতে আমাদের চিস্তাকে সর্বদা বিচলিত করিয়া তুলিত। স্বরগুলো যেন নানা প্রকার কথা কহিতেছে, এইরূপ আমরা স্পষ্ট শুনিতে পাইতাম।

“এইরূপ একটা দস্তর ভাঙা গীতবিপ্লবেব প্রলয়ানন্দে এই দুটি নাট্য লেখা। এইজন্য উহাদের মধ্যে তাল-বেতালের নৃত্য আছে এবং ইংরেজি-বাংলার বাছবিচার নাই।...আশ্চর্যের বিষয় এই যে, সংগীত সম্বন্ধে উক্ত দুই গীতনাট্যে যে

দুঃসাহসিকতা প্রকাশ পাইয়াছে তাহাতে কেহই কোনো ক্ষোভ প্রকাশ করেন নাই এবং সকলেই খুশি হইয়া ঘরে ফিরিয়াছেন।”

জীবনস্মৃতির এই উক্তি ক’টি তাঁর ১৮৮১ খ্রীস্টাব্দের বক্তৃতা ও প্রবন্ধ ক’টির কথা মনে পড়িয়ে দেয়।

১৮৮৮ খ্রীস্টাব্দের ডিসেম্বর মাসে অভিনীত হলো তৃতীয় গীতিনাট্য ‘মায়ার খেলা’। প্রায় বছর খানেক আগে থেকেই এর গান রচনা তিনি শুরু করেছিলেন। বেথুন কলেজে মহিলারা অভিনয় করলেন, দর্শকও ছিটলেন কেবলমাত্র মহিলারা। এই নাটকটি বিষয়ে গুরুদেব লিখছেন—‘বাল্মীকি-প্রতিভা’ ও ‘কালয়ুগয়া’ রচনার “অনেককাল পরে ‘মায়ার খেলা’ বলিয়া আর-একটি গীতিনাট্য লিখিয়াছিলাম কিন্তু সেটা ভিন্নমতের জিনিস। তাহাতে নাট্য মুখ্য নহে, গীতই মুখ্য। বাল্মীকি-প্রতিভা ও কালয়ুগয়া যেমন গানের সূত্রে নাট্যের মালা, মায়ার খেলা তেমনি নাট্যের সূত্রে গানের মালা। ঘটনার স্রোতের পরে তাহার নির্ভর নহে, হৃদয়াবেগই তাহার প্রধান উপকরণ। বস্তুত, ‘মায়ার খেলা’ যখন লিখিয়াছিলাম তখন গানের রসেই সমস্ত মন অভিযুক্ত হইয়াছিল।”

এই গীতিনাট্যটির সঙ্গে পূর্বের দুটি গীতিনাট্যের প্রধান পার্থক্য হলো এই যে, এর বহু গানই নাটক থেকে বিচ্ছিন্ন করে স্বতন্ত্র গান হিসেবে গেয়ে উপভোগ করা যায়। এছাড়া তবলার তালের ছন্দও এর বহু গানে রক্ষিত হয়েছে। যার জন্য এ-নাটকের গানগুলির রাগিণীর উল্লেখের সঙ্গে তালেরও উল্লেখ দেখি। তা সত্ত্বেও, এটি পুরোপুরি গীতিনাট্য এবং এর অভিনয়ের সময় অধিকাংশ গানই গাওয়া হয়েছিল পুরোপুরি কথোপকথনের ছন্দে তালের বাঁধাছন্দের নিয়ম লঙ্ঘন করে। এই গীতিনাটকে বিলাতি সুরের ভাঙা-গান আছে মাত্র একটি। গানটি হলো ‘আহা আজি এ বসন্তে’। পূর্বের ‘মানা না মানিলি’ গানটির সুরে এটি রচিত। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে যে, ১৮৮১ খ্রীস্টাব্দ থেকে ১৮৮৮ খ্রীস্টাব্দ পর্যন্ত এই সাতটি বছরে গীতিনাটক রচনা এবং একই প্রথায় তাঁর গান গেয়ে অভিনয় করার প্রতিই ছিল তাঁর ও তাঁর পরিবারের সকলের একমাত্র বোঁক। এ ছাড়া, বিলাতি গান-ভাঙা বাংলা গান মোট ষে-ক’টির সন্ধান পাওয়া গেছে তা এই সময়ের মধ্যেই তিনি লিখেছিলেন। ‘মায়ার খেলা’ রচনার পর গীতিনাট্য রচনার প্রতি উৎসাহ আর যেমন দেখা গেল না, তেমনি দেখা গেল না বিলাতি ভাঙা বাংলা গান রচনার প্রতি আগ্রহ।

১৮৯০ খ্রীস্টাব্দের আগস্ট মাসে ঘটল রবীন্দ্রনাথের দ্বিতীয় বারের বিলাত

বাজা। তখন তাঁর বয়স ২০ বৎসর। খুবই উৎসাহ নিয়ে তিনি রঙনা হয়েছিলেন, পৌছিলেন সেপ্টেম্বর মাসে, কিন্তু দেশ ও বাড়ির জন্ত মন খারাপ হওয়াতে মাত্র একমাস সে দেশে থাকার পর নভেম্বর মাসে দেশে ফিরে এলেন। যে উদ্দেশ্য নিয়ে তিনি বিলেতে গিয়েছিলেন তা আর সফল হলো না, কিন্তু এই একমাস সে দেশের সংগীতের চর্চায় তাঁর সময় যে কী ভাবে কেটেছিল তার সুন্দর একটি পরিচয় পাই তাঁরই লেখা ‘ইউরোপ-যাত্রীর ডায়ারি’ গ্রন্থে। এক মাসের বিলাত বাস এবং জাহাজে ফেরার দিনলিপিতে সংগীত চর্চার উল্লেখ করে তিনি জানাচ্ছেন—

“সন্ধ্যার সময় আর একবার গানবাজনা নিয়ে বস। গেল। Walter Mull বেশ Piano বাজায়। Miss Mull-এ আমার মিলে অনেকগুলো গান গেয়েছি। এরা আমার গলার অনেক তারিফ করছে। Mull বলছিল, আমি যদি গলার চর্চা করি তাহলে St. James Hall Concert-এ গাইতে পারি— আমার রীতিমত উচ্চশ্রেণীর গলা আছে।...

“...সমস্ত দিন প্রায় গানবাজনার কেটেছে।... Miss Mull গান শেখালে। ...কতকগুলো নতুন গান (গানের স্বরলিপি) কিনে এনেছি, সেগুলো গেয়ে দেখা গেল।...

“Tennis খেলে Oswalds-এর গুহানে গান গেয়ে এবং গান-বাজনা শুনে বাড়ি এসে খেয়ে পুনশ্চ গানবাজনা করে শোবার ঘরে এসেছি।

“...Miss Mull আমাকে সব গানগুলো গাওয়ালে। ‘Remember me’ বলে একটা গানের পর সে আন্তে আন্তে আমাকে বললে, Mr. T, I shall remember you।

“Miss Mull-এর কাছে একটু গান শিখলুম।...concert-এ আমাকে গান গাওয়ালে। বিস্তর বাহবা পাওয়া গেল।...একটি অত্যন্ত মোটা মেয়ে চমৎকার গান করলে। সেই আমার গানের accompaniment বাজিয়েছিল। Gounod-এর *Serenade* এবং *If* গেয়েছিলুম। আজকাল আমি অনেকটা সাহসপূর্বক গলা ছেড়ে গান গাই।...

“এখন অভ্যাসক্রমে ইউরোপীয় সংগীতের এতটুকু আশ্বাদ পাওয়া গেছে যার থেকে নিদেন এইটুকু বোঝা গেছে যে, যদি চর্চা করা যায় তাহলে ইউরোপীয় সংগীতের মধ্যে খেতক পরিপূর্ণ রস পাওয়া যেতে পারে।

“আজ রাত্তিরেও আমাকে অনেক গান গাইতে হলো। তার পর নিরালায়

অন্ধকারে জাহাজের কাঠরা ধরে সমুদ্রের দিকে চেয়ে বথন গুন্ গুন্ করে একটা দিশি বাগিনী ভাঁজছিলুম ভারি মিষ্টি লাগল। ইংরিজি গান গেয়ে গেয়ে শ্রান্ত হয়ে গিয়েছিলুম, হঠাৎ দিশি গানে প্রাণ আকুল হয়ে গেল।

(হুন্দরী মেয়েটি) “কাল রাত্তিরে আপনি এসে বললে : Aren’t you going to sing ? আমি বললুম : yes । বলে গান গাইতে গেলুম।...

“সে (Australian মেয়েটি)...আমাকে বললে, চলো Music Saloon-এ গিয়ে আমরা গান বাজনা করিগে। সেখানে গিঞ্জে গান আরম্ভ করে দেওয়া গেল। আজ আমাকে বার বার করে অনেক রাত্তির পর্যন্ত গাইয়েছে। Ave Maria এবং আরো ছয়েকটা গান বেশ রীতিমত ভালো করে গেয়েছিলুম। বিস্তর অপরিচিত মেয়ে জানালাব ভিতর থেকে মুখ বাড়িয়ে আমাকে বহুল সাধুবাদ দিয়ে গেল। আজ ভোরে বোধ হলো আমার গান এদের বাস্তবিক ভালো লেগেছে—Indian-এর গান বলে কেবল মাত্র বিশ্বাস নয়। এই মাত্র Connolly এসে আমাকে বলে গেল : I say, Tagore, you sang awfully well this evening । আমি আগে যে রকম গলা চেপে গাইতুম এখন দেখছি সেটা ভারি ভুল। Then (you’ll) remember me বলে একটা গান গাইলুম। আমার নব বন্ধুর সেটা ভারি ভালো লেগেছে,...। (Australian বোন) “বেশ Piano বাজায়। সেদিন একটা স্বর বাজাচ্ছিল আমার খুব পরিচিত, যেটা নিয়ে Park St.-এ থাকতে প্রায় Parody করতুম—বোধহয় কী একটা Cavatina কিংবা Estudiantina কিংবা Dames de Seville কিংবা ঐ রকম একটা বিদিগিচ্ছি ব্যাপার। কিন্তু পরিচিত বলেই আমার ভাবী ভালো লাগল। আজ রাত্তিরেও আমাকে গাইতে হলো।

“Mrs. Moeller আমাকে গান গাইতে অহুরোধ করলে, সে আমার সঙ্গে পিয়ানো বাজালে। Mrs. Moeller বললে : It is a treat to hear you sing । Webb এসে বললে—What would we do without you Tagore—there’s nobody on board who sings so well । যা হোক, জাহাজে এসে আমার গান বেশ appreciated হচ্ছে। আগল কথা হচ্ছে এর আগে আমি যে ইংরিজি গানগুলো গাইতুম, কোনোটাই tenor pitch-এ ছিল না তাই আমার গলা খুলত না। এবারে সমস্ত উঁচু pitch-এর music কিনেছি, তাই এত প্রশংসা পাওয়া যাচ্ছে।

“Schiller (একজন জার্মান সহযাত্রী) আমাকে বলছিল, তুমি যদি তোমার

গলার রীতিমত চর্চা কর তাহলে আশ্চর্য উন্নতি হতে পারে : ‘You have a mine of wealth in your voice’ ।”

এই উদ্ধৃতিগুলি থেকে পরিষ্কার বোঝা যাচ্ছে যে, ১৭/১৮ বৎসর বয়সে, প্রথমবার বিলাত-ভ্রমণে গিয়ে সেদেশের কণ্ঠসংগীতের যে চর্চা গুরুদেব করেছিলেন, প্রায় দশ বছরের ব্যবধানেও তা তিনি ভোলেননি। তাই, এবারের এই অল্পদিনের চর্চায় তাঁর গান গাইবার শক্তির প্রভূত উন্নতি হয়েছে এবং গাইয়ে হিসেবে প্রশংসাও পাচ্ছেন। কিন্তু এবারে দেশে ফিরে আসার পর প্রথমবারের মতো বিদেশী সংগীতের উত্তেজনার কোনো পরিচয় পেলাম না। নতুন কোনো গীতনাট্য বা বিলাতি গানভাঙা বাংলা গান রচনারও কোনো খবর নেই। তবে, এটুকু জানা যায় যে, ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দের কোনো এক সময়ে ‘বান্ধীকি-প্রতিভা’র অভিনয় আর একবার খুবই জাঁকজমকের সঙ্গে করেছিলেন। এবারেও বান্ধীকির ভূমিকায় অভিনয় করেছিলেন তিনি স্বয়ং, দস্যদলে ছিলেন গগনেন্দ্রনাথ অবনীন্দ্রনাথ প্রভৃতি ঠাকুর-পরিবারের অনেকে। সরস্বতীর ভূমিকা নিয়েছিলেন ইন্দিরা দেবী, আর বালিকার ভূমিকায় ছিলেন অভিজ্ঞা দেবী। ভারতের তদানীন্তন গভর্নর জেনারেল লর্ড ল্যাম্‌সডাউন-পত্নীর জোড়াসাঁকোর বাড়িতে নিমন্ত্রণ উপলক্ষে এই অভিনয়ের আয়োজন হয়েছিল। ইন্দিরা দেবী তাঁর ‘রবীন্দ্রস্মৃতি’ পুস্তকে এর একটু বিবরণ রেখে গেছেন—

“বাবা [সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর] একবার বিলেত থেকে আসবার সময়ে তাঁর সহযাত্রী তখনকার লাটপত্নী লেডী ল্যাম্‌সডাউনকে জোড়াসাঁকোর বাড়ি আসবার আমন্ত্রণ জানিয়েছিলেন।...কলকাতায় আসবার পর লাটপত্নী এই নিমন্ত্রণ রক্ষার অভিপ্রায় জানালে তাঁর জ্ঞাত ‘বান্ধীকি-প্রতিভা’র একটি বিশেষ অভিনয়ের ব্যবস্থা হয়। লেডী ল্যাম্‌সডাউনের সঙ্গে তখনকার ছোট-লাটপত্নী লেডী এলিয়ট প্রভৃতি আরও কয়েকজন বিশিষ্ট ইংরেজ ছিলেন।”

বান্ধীকির ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথের যে ছবিটির সঙ্গে আমরা আজ পরিচিত সেটি তোলা হয়েছিল এইবারে, ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দে। শোনা যায় যে, গুরুদেব বান্ধীকির সাজে যে গাউনটি কাঁধ থেকে পা পর্যন্ত পিছনে ঝুলিয়ে দিয়েছিলেন সেটি ঐ সময়ে প্রথম ব্যবহৃত হয়, আগে নাকি তা ছিল না। গভর্নর জেনারেল-পত্নী ও অন্যান্য বিশিষ্ট ইংরেজ অতিথিদের কথা চিন্তা করে নাকি দস্যদলের রাজার চিহ্ন হিসেবে এবারের সাজের সঙ্গে এটি যুক্ত হয়। দস্যদলের শরীর বধাসম্ভব জামা, পাজামা ও পাগড়িতে ঢাকা হয়েছিল, কাবুলিদের অহুকরণে, যাতে তাঁদের

শরীরের কোনো অংশ বিশিষ্ট মহিলা অভিযিমের চোখে না পড়ে।

এই গীতনাট্য প্রসঙ্গে আরো একটি বিষয়ে বিশেষ করে বলার প্রয়োজন আছে। সে যুগের কলকাতা থিয়েটারগুলিতে বিলাতি আদর্শে সীন একে এবং অল্প উপায়ে যেভাবে মঞ্চকে রিয়েলিস্টিক সাজে সাজানোর চেষ্টা করা হতো তাঁদের বাড়ির মঞ্চসজ্জাতেও তার ব্যতিক্রম ছিল না। ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দের বান্দ্রাকি-প্রতিভার মঞ্চসজ্জার যে বর্ণনা রেখে গেছেন শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ তাঁর ‘ঘরোয়া’ গ্রন্থে তাতে তার সাক্ষ্য মেলে। দুটো তুলোর বক্স, খড়ভরা একটা মরা হরিণ, সীনে আঁকা কচুবনে বরাহ ও বটের ডালপালা লাগানো হয়েছিল মঞ্চে। টিনের নল দিয়ে বর্ষার গানের সময় মঞ্চে জল ছাড়া, আয়না দিয়ে বিদ্যুতের আলো, টিন বাজিয়ে কড়্ কড়্ শব্দ, দোতলার ছাদ থেকে দুটো দম্বল গড়গড় করে এধার ওধার গড়ানো, টাটুঘোড়ার পিঠে লুঠের মাল নিয়ে মঞ্চে প্রবেশ এবং ষোড়াকে মঞ্চে ঘাসটাগ খাওয়ানোর দৃশ্যে নিমন্ত্রিত মেম ও সাহেবেরা মহাখুশী হয়েছিলেন। এর থেকে বোঝা যায় যে গুরুদেবের ৩২ বৎসর বয়স পর্যন্ত অভিনয়ে, সংগীতে ও সাজ-সজ্জায় বিলেতের প্রভাব কতখানি প্রবল। বিলাতি সংগীতের প্রতি সে বয়সেও তাঁর ভালোবাসা কতখানি গভীর ছিল তা জানা যায় তাঁর সেই যুগের কয়েকটি চিঠি থেকে। ১৮৯৪ খৃষ্টাব্দে লেখা একটি চিঠি থেকে জানা যায়—

“এবারে চলে আসবার আগে যেদিন একদিন ছুপুর বেলায় স পার্ক স্ট্রীটে এসেছিলেন, তুই পিয়ানোয় বসেছিলি, আমি গান গাবার উত্তোগ করছিলাম।”

আর-একটি চিঠিতে লিখেছেন—“বেলি [প্রথম কন্ঠা] যদি দেশী এবং ইংরাজী সংগীতে বেশ ওস্তাদ হয়ে ওঠে তাহলে আমার অনেকটা সাধ মিটবে।

“আমার ভারি ইচ্ছা করছিল আমি এই রকম করে শুয়ে থাকি আর পাশের ঘর থেকে কেউ আপন ইচ্ছামত পিয়ানোতে একটার পর একটা বাজনা বাজিয়ে যায়। তার মধ্যে আমার সেই Chopin-টাও থাকে। মনের ভিতর এই রকম যে-ইচ্ছা জন্মায়, সেই ইচ্ছাটা অপরিতুষ্ট থাকলেও তার ভিতরে একরকমের স্থখ আছে।”

গুরুদেবের বিলাতি সংগীতাল্লরাগের কথা উল্লেখ করে ইন্দिरা দেবী লিখেছেন—

“আমি অবশ্য রবিকাকার অনেক বিলিতি গানের সঙ্গে পিয়ানো বাজিয়েছি, সে-সব এখনও সেদিনের মূক সাক্ষী-স্বরূপ আমার গানের বাঁধানো বইয়ে পড়ে আছে, যথা,

‘In the gloaming’,

‘Then you will remember me’,

‘Good night, good night, beloved’,

সুইনবার্নের ‘If’ ইত্যাদি। এছাড়া বেন্ জনসনের বিখ্যাত গান—

‘Drink to me only with thine eyes’ ভেঙে লিখেছিলেন ‘কতবার ভেবেছিছ’। আর একটা গান, রোমান ক্যাথলিকদের বিখ্যাত স্তব ‘আভেমারিয়া’, রবিকাকা পিয়ানো ও বেহালার যুগল সংগতে গাইতেন, সেটি আমার বড় ভালো লাগত।...‘Darling you are growing old’ প্রভৃতি ইংরাজি গানের স্বরও মজা করে টেনে টেনে গাইতেন।”*

এই ভাবে, ১৭১৮ বংসর বয়স থেকে ৩৩ বংসর বয়স পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের মধ্যে বিলাতি কণ্ঠসংগীতের সার্থক চর্চার সুস্পষ্ট পরিচয় আমরা পাই। এবং ইয়োরোপীয় সংগীত বিষয়ে তাঁর জ্ঞান যে বিলাতপ্রত্যাগত অগ্রাগ্র শিক্তি ভারতীয়দের মতো শৌখিন ছিল না, সে বিষয়ে কোনো সন্দেহের অবকাশ নেই। তাই ইয়োরোপীয় সংগীতবিষয়ে তাঁর মতামতের মূল্য যথেষ্ট আছে বলেই মনে করি।

প্রথম-যৌবনে ইয়োরোপীয় সংগীতের পূর্ণ সমর্থনে ভারতীয় সংগীতের উদ্দেশ্যে বিরূপ মতামত তিনি প্রকাশ করেন, কিন্তু দেখা যায়, তিরিশ বছরের কাছাকাছি বয়সে তিনি প্রথম অহুভব করছেন যে, উভয় দেশের সংগীতের প্রকৃতি এক নয়, দুয়ের মধ্যে প্রচুর প্রভেদ বর্তমান। ১৮২০ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত তাঁর ‘ইউরোপ-বাজারি ডায়ারি’ থেকেই তা প্রথম জানতে পাই। সেই সময় থেকে তিনি উভয় দেশের সংগীতের প্রকৃত স্বরূপটি যে কী এবং তাদের মধ্যে পার্থক্য আছে কিনা তা নিয়ে ভাবতে শুরু করেছেন। ডায়ারি বা দিনলিপি ১০ অক্টোবর তারিখে লিখছেন—

“...এখন অভ্যাসক্রমে ইউরোপীয় সংগীতের এতটুকু আশ্বাদ পাওয়া গেছে যার থেকে নিদেন এইটুকু বোঝা গেছে যে, যদি চর্চা করা যায় তাহলে ইউরোপীয় সংগীতের মধ্যে থেকে পরিপূর্ণ রস পাওয়া যেতে পারে। আমাদের দেশী সংগীত যে আমার ভালো লাগে সে কথার বিশেষ উল্লেখ করা বাহ্যল্য। অথচ দুয়ের মধ্যে যে সম্পূর্ণ জাতিভেদ আছে তার আর সন্দেহ নেই।”

এরই দিন ছয় পরে আবার লিখলেন—

“...আমার কাছে ইংরাজি গানের সঙ্গে আমাদের গানের এই প্রধান প্রভেদ থেকে যে, ইংরাজি-সংগীত লোকালয়ের সংগীত, আর আমাদের সংগীত প্রকাণ্ড

* রবীন্দ্র স্মৃতি।

নির্জন প্রকৃতির অনির্দিষ্ট অনির্বচনীয় বিষাদের সংগীত।”

হুই দেশের সংগীতের তুলনামূলক গুরুদেবের এই চিন্তা প্রায় বছর চার পরে, ১৮৯৪ খৃষ্টাব্দের এক চিঠিতে আরো বিস্তারিতভাবে প্রকাশিত হলো। তিনি লিখলেন—

“আমার মনে হয় দিনের জগৎটা যুরোপীয় সংগীত, স্বরে-বেহুৱে খণ্ডে-অংশে মিলে একটা গতিশীল প্রকাণ্ড হার্মনির জটলা—আর, রাজ্যের জগৎটা আমাদের ভারতবর্ষীয় সংগীত, একটি বিস্তৃত করুণ গম্ভীর অমিশ্র রাগিণী। দুটোই আমাদের বিচলিত করে, অথচ দুটোই পরস্পরবিরোধী।...কী করা যাবে।... আমরা ভারতবর্ষীয়েরা সেই রাজ্যের রাজত্বে থাকি— আমরা অথচ অনাদি দ্বারা অভিভূত। আমাদের নির্জন এককের গান, যুরোপের সজ্জন লোকালয়ের সংগীত। আমাদের গান শ্রোতাকে মনুষ্যের প্রতিদিনের সুখদুঃখের সীমা থেকে বের করে নিয়ে নিখিলের মূলে একটি সঙ্গীবিহীন বৈরাগ্যের দেশ আছে সেইখানে নিয়ে যায়—আর যুরোপের সংগীত মনুষ্যের সুখদুঃখের অনন্ত উত্থান-পতনের বিচিত্র-ভাবে নৃত্য করিয়ে নিয়ে চলে।”

ভারতীয় ও ইয়োরোপীয় সংগীতের স্বরূপ বিশ্লেষণে রবীন্দ্রনাথের এই চিন্তা এর পর থেকে একই খাতে জীবনের শেষ পর্যন্ত ব্যয়ে গেছে। ১৯১১ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত তাঁর জীবনস্মৃতি-র ‘বিলাতি সংগীত’ নামে পরিচ্ছেদে হুই দেশের সংগীতের এই পার্থক্যের পুনরাবলোচনা করে বললেন—

“যুরোপের সংগীত যেন মানুষের বাস্তবজীবনের সঙ্গে বিচিত্রভাবে জড়িত। তাই দেখিতে পাই, সকল রকমেরই ঘটনা ও বর্ণনা আশ্রয় করিয়া যুরোপে গানের স্বর খাটানো চলে; আমাদের দিশি স্বরে যদি সেরূপ করিতে যাই তবে অদ্ভুত হইয়া পড়ে, তাহাতে রস থাকে না। আমাদের গান যেন জীবনের প্রতিদিনের বেঠন অতিক্রম করিয়া যায়, এই জগৎ তাহার মধ্যে এত করুণা এবং বৈরাগ্য;...

...যুরোপের গান আমার হৃদয়কে একদিক দিয়া খুবই আকর্ষণ করিত। আমার মনে হইত, এ সংগীত রোমান্টিক।...ইহা মানবজীবনের বিচিত্রতাকে গানের স্বরে অহুবাদ করিয়া প্রকাশ করিতেছে। আমাদের সংগীতে কোথাও কোথাও সে-চেষ্টা নাই যে তাহা নহে, কিন্তু সে-চেষ্টা প্রবল ও সফল হইতে পারে নাই।”

এ ছাড়া তাঁর প্রথম-যৌবনের যে বক্তৃতায় তিনি বলেছিলেন, গায়কেরা “গানের কথার স্বরকে দাঁড় করাইতে চান, আমি গানের কথাগুলিকে স্বরের

উপর দাঁড় করাইতে চাই। তাঁহারা কথা বসাইয়া যান স্বর বাহির করিবার জন্ত, আমি স্বর বসাইয়া যাই কথা বাহির করিবার জন্ত।” তখনকার তাঁর এই মতটি যে ভ্রান্ত, এবারেরই প্রথম বিনা বিধায় তিনি তা স্বীকার করছেন, এবং বলছেন—

“যে মতটিকে [১৮৮১ খৃষ্টাব্দের বক্তৃতা] তখন এত স্পর্ধার সঙ্গে ব্যক্ত করিয়াছিলাম সে-মতটি যে সত্য নয়, সে-কথা আজ স্বীকার করিব। গীতিকলার নিজেরই একটি বিশেষ প্রকৃতি ও বিশেষ কাজ আছে। গানে যখন কথা থাকে তখন কথার উচিত হয় না সেই স্বযোগে গানকে ছাড়াইয়া যাওয়া, সেখানে সে গানেরই বাহন মাত্র। গান নিজের ঐশ্বর্যেই বড়ো; বাক্যের দাসত্ব সে কেন করিতে যাইবে? বাক্য যেখানে শেষ হইয়াছে সেইখানেই গানের আরম্ভ। যেখানে অনির্বচনীয় সেইখানেই গানের প্রভাব। বাক্য যাহা বলিতে পারে না গান তাহাই বলে। এইজন্ত গানের কথাগুলিতে কথার উপদ্রব যতই কম থাকে ততই ভালো। হিন্দুস্থানি গানের কথা সাধারণতঃ এতই অকিঞ্চিৎকর যে, তাহাদিগকে অতিক্রম করিয়া স্বর আপনার আবেদন অনায়াসে প্রচার করিতে পারে। এইরূপে রাগিণী যেখানে শুদ্ধমাত্র স্বররূপেই আমাদের চিত্তকে অপরূপ ভাবে জাগ্রত করিতে পারে সেইখানেই সংগীতের উৎকর্ষ। কিন্তু বাংলাদেশে বহুকাল হইতে কথারই আধিপত্য এত বেশি যে এখানে বিশুদ্ধ সংগীত নিজের স্বাবীন অধিকাংশ লাভ করিতে পারে নাই। সেই জন্ত এ দেশে তাহাকে ভগিনী কাব্যকলার আশ্রয়েই বাস করিতে হয়। বৈষ্ণব কবিদের পদাবলী হইতে নিধুবাবুর গান পর্যন্ত সকলেরই অধীন থাকিয়া সে আপনার মাদুর্ঘ্য বিকাশের চেষ্টা করিয়াছে। গান রচনা করিবার সময় এইটে বার বার অনুভব করা গিয়াছে।”

পরবর্তী বাকি জীবন, সংগীত বিষয়ক বহু লেখায়, উভয় দেশের সংগীতের আলোচনার সময় তিনি একই অভিমতের পুনরুক্তি করে গেছেন নানা ভাবে। পূর্ণরূপে স্থগিষ্ঠিত এই মত। তাই এর কোনো পরিবর্তন আর ঘটেনি।

প্রভাবের এই আলোচনা থেকে যে ক’টি মূল তথ্য আমরা পেলাম, তা হচ্ছে—

১৮৮১ থেকে ১৮৮৬ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত ইয়োরোপের সংগীতচিন্তার প্রভাবে গীতিনাটক রচনা ও তার অভিনয়ের প্রতি অত্যধিক আগ্রহ।

গীতিনাটকের গানগুলি, অভিনয়কালে গাইবার যে পদ্ধতি গৃহীত হয়েছিল তা প্রাচীন বা প্রচলিত কোনো প্রকার ভারতীয় গীতিনাটকের আদর্শ অনুযায়ী নয়।

গীতিনাটকের ভারতীয় স্বরের গানগুলি ইয়োরোপীয় সংগীতচিন্তার প্রভাবে যে ভাবে রচিত এবং গীত হয়েছিল তাকে আমরা বলব সমন্বয়ধর্মী প্রভাবের ফল।

বিলাতি গান-ভাড়া যাবতীয় বাংলা গান গীতিনাটকের যুগেই রচিত হয়। সংখ্যায় বেশির ভাগ রচিত হয়েছিল গীতিনাটকে অবলম্বন করে।

অনেকে, ইংরাজি ভাড়া বাংলা গানকেই প্রভাবে একমাত্র লক্ষণ বলে মনে করেন। আমাদের মতে তা ঠিক নয়। এ গানের সংখ্যার স্বল্পতায় এবং গুরুদেবের ২৭ বৎসর বয়সের পর থেকে ভাড়া-গান আর রচিত না হওয়াতে, স্বভাবতই বলা যেতে পারে যে, আজীবন প্রেরণা যোগাবার মতো সুরের ঐশ্বৰ্যের সন্ধান তিনি এর মধ্যে আর পাননি। এ ছাড়া, ভাড়া-গানগুলি সুরের দিক থেকে হুবহু অনুকরণজাত বলেই গুরুদেবের মনে এভাট্টির গান রচনায় আর উৎসাহ জাগেনি। তাই ইয়োরোপীয় সংগীতের প্রকৃত প্রভাব যে কোথায় তা খুঁজতে হবে অগতঃ। গীতিনাটকের গান রচনার সময় তার স্রষ্টাপাত এবং জীবনের শেষ পর্যন্ত সেই প্রভাব রবীন্দ্রসংগীতে নানারূপে প্রকাশ পেয়েছে। একে বলা চলে উভয় ধারার সমন্বয়ধর্মী প্রভাব।

১৮৭৮ এবং ১৮৯০ খৃষ্টাব্দে গুরুদেব ইংলণ্ডে যে সব ইংরাজি গান ভাল কবে শিখেছিলেন এবং গাইতে পারতেন, তার তালিকা এ পর্যন্ত যা পাওয়া গেছে তা উদ্ধৃত করছি।—

- ১ 'Won't you tell me, Molly darling.'
- ২ 'Darling, you are growing old.'
- ৩ 'Good-bye, sweet heart, Good-bye.'
- ৪ 'Then you will remember me.'
- ৫ 'In the gloaming.'
- ৬ 'Goodnight, goodnight, beloved.'
- ৭ 'Go where glory waits thee.'
- ৮ 'The Vicar of Bray.'
- ৯ 'Of all the wives as e'er (Nancy Lee).'
- ১০ 'The British Grenadiers.'
- ১১ 'Ye bank and braes.'
- ১২ 'Robin Adair.'
- ১৩ 'If' (By Swinburn.)
- ১৪ 'Drink to me only with Thine eyes.' (By Ben Jonson)
- ১৫ 'Ave Maria.' (Roman Catholic Chant).
- ১৬ 'Serenade.' (By Gounod).

Gounod-এর সঙ্গীত Messe Solennelle এবং Faust, Chopin-এর Funeral March এবং Galops, আর Wagner-এর Parsifal অপেরার সঙ্গে গুরুদেব যে ভালবাক্যে পরিচিত ছিলেন তা তাঁর লেখা থেকে অনুমান করা যায়।

গতিশীল আবেগের গান

১২৮৭ সালে বাল্মীকি-প্রতিভা গীতিনাটকের প্রথম অভিনয়ের পর গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ তাঁর ১২৮৮ সালে প্রকাশিত “সঙ্গীত ও ভাব” এবং “সঙ্গীত ও কবিতা” নামে দুটি প্রবন্ধে বলেছিলেন যে, ভারতীয় সঙ্গীতে কবিতার মত বিচিত্র ভাবের লীলাময়, ছায়ালোকময় পরিবর্তনশীল রূপ দেখা যায় না। কবিতার বাস্তব জ্ঞান শূন্য এবং পাথরের জ্ঞান স্থূল ভাবসকল প্রকাশ করা যেমন সহজ হয়েছে গানে তা হয়নি। কবিতার মত চলনশীল বা গতিশীল ভাবের গান আমাদের দেশের রাগরাগিণীর সাহায্যে রচিত হয় না। ভারতীয় সঙ্গীত একটি স্থায়ী ভাবেরই মাত্র ব্যাখ্যা করে।

প্রথম যৌবনে ইংলণ্ডে গিয়ে বিলেতি কণ্ঠসঙ্গীতের চর্চার পর ভারতীয় সঙ্গীতের এইরূপ একটি অভাবের চিন্তা গুরুদেবের মনে উদয় হয় এবং তার সমাধানের ইচ্ছা থেকেই বাল্মীকি-প্রতিভা গীতিনাটকটি রচনা করে এবং তার অভিনয়ের মাধ্যমে তা নিয়ে পরীক্ষার নেমেছিলেন।

গুরুদেব ইংলণ্ড থেকে ফিরেছিলেন ১২৮৬ সালের মাঘ মাসে বা ইংরাজি ১৮৮০ খৃষ্টাব্দের ফেব্রুয়ারী মাসে। ১২৮৭ সালের ফাল্গুন মাসের [মাবামাখি বাল্মীকি-প্রতিভা অভিনীত হলো। এর কয়েক মাস আগেই নাটকটির রচনা ও মহড়ার কাজ শুরু করেছিলেন। নাটকটির গানগুলি রচনার সময় দাদা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের পিয়ানো যন্ত্রে কিভাবে দেশী ও বিদেশী গানের সমন্বয়ের কাজ চলেছিল “জীবনস্মৃতি”তে তার খবর দিয়ে গুরুদেব লিখছেন :—

“বাল্মীকি-প্রতিভা ও কালমুগয়া যে-উৎসাহে লিখিয়াছিলাম সে-উৎসাহে আর কিছু রচনা করি নাই। জ্যোতিদাদা তখন প্রত্যহই প্রায় সমস্ত দিন ওস্তাদি গানগুলোকে পিয়ানো যন্ত্রের মধ্যে ফেলিয়া তাহাদিগকে যথেষ্টা মনন করিতে প্রস্তুত ছিলেন। তাহাতে ক্ষণে ক্ষণে রাগিণীগুলির এক একটি অপূর্ব মূর্তি ও ভাব ব্যঞ্জনা প্রকাশ পাইত। যে-সকল স্বর বাঁধা নিয়মের মধ্যে মন্দগতিতে দস্তুর রাখিয়া চলে তাহাদিগকে প্রথা বিরুদ্ধ বিপক্স ভাবে দৌড় করাইবা মাত্র সেই বিপ্লবে তাহাদের প্রকৃতিতে নূতন নূতন অভাবনীয় শক্তি দেখা দিত এবং তাহাতে আমাদের চিত্তকে সর্বদা বিচলিত করিয়া তুলিত। স্বরগুলো যেন নানা প্রকার কথা

কহিতেছে, এইরূপ আমরা স্পষ্ট শুনিতে পাইতাম। আমি ও অক্ষয়বাবু অনেক সময়ে জ্যোতিদাদার সেই বাজনার সঙ্গে সঙ্গে সুরে কথা যোজনার চেষ্টা করিতাম।”

উদ্ধৃত বর্ণনাটুকু থেকে জানা যাচ্ছে যে, বিদেশ থেকে ফিরে আসার পর জ্যোতিদাদা ও অক্ষয়বাবুর সঙ্গে গুরুদেব নানা প্রকৃতির দেশীসুরের গানকে বিলিতি আদর্শে নূতন রূপে প্রকাশের চেষ্টা করেছিলেন। এর পূর্বে এ প্রকারের প্রচেষ্টার কোন পরিচয় পাওয়া যায় না।

বাল্মীকি-প্রতিভার প্রায় সব ক’টি গানই হচ্ছে দেশী নানা প্রকার রাগরাগিণী বা সুরে বাঁধা দু-কলি বা চার কলির গান। কিন্তু নাটকের চরিত্রগুলি যখন পরস্পরের মধ্যে গানের সুরে উত্তর প্রত্যুত্তরে কথা বলে তখন পর পর রাগিণীর পরিবর্তন এবং ভাবাহুযায়ী লয়ে পরিবর্তনের দ্বারা পুরো একটি দৃশ্যের গানে স্থূল, সূক্ষ্ম নানা ভাবের সঙ্গে গতিশীলতার লক্ষণ সহজেই অনুভূত হয়। কিন্তু, নাটকটির প্রথম দৃশ্যের একটি বিশেষ গানে এইরূপ লক্ষণ স্বতন্ত্রভাবে প্রকাশ পেয়েছে। এর কারণ হলো এ গানটি হুবহু ইংরাজি গানের অনুকরণে রচিত, যাকে আমরা বলবো ইংরাজি-ভাঙা বাংলা গান। গানটি হলো “কালী কালী বল রে আজ”। গানটিতে শিকারে যাবার পূর্বে দম্ভাদল তাঁদের আত্মাখাদেবী শ্রীমা মায়ের কাছে উত্তেজক ভাষায় প্রার্থনা জানাচ্ছে। গানটির আরম্ভের চার পংক্তিতে তিমা লয়ের ভাঙাছন্দ, পঞ্চম পংক্তি “ঐ ঘোর মত্ত করে নৃত্য” থেকে “হা হা হা” পর্যন্ত লয় দ্রুত। “আরে বল রে শ্রীমা মায়ের জয়” থেকে বাকি শেষ অংশ গাইতে হবে মধ্যলয়ে, ছন্দ ভেঙে। গানটির শব্দোচ্চারণে ও স্বর প্রকাশের ভঙ্গীতে বৈচিত্র্য দরকার হয় উদ্দীপনার ভাব প্রকাশের জন্য।

তিমালয়ের ভাঙাছন্দ

কালী কালী বল রে আজ,

বল হো, হো, হো, বলহো, হো, হো, বলহো !

নামের জোরে সাধিব কাজ,

বলহো, হো, বলহো, বলহো !

দ্রুত ছন্দ

ঐ ঘোর মত্ত করে নৃত্য রঙ্গমাঝারে,

ঐ লক্ষ লক্ষ যক্ষ রক্ষ ঘেরি শ্রীমারে,

ঐ লটপটকেশ, অট্ট অট্ট হাসে রে ;

হাহাহা, হাহাহা, হাহাহা !

মধ্যমের ভাঙা হৃদ

আরে বল রে শ্রামা মায়ের জয় জয়,

জয় জয়, জয় জয়, জয় জয়, জয় জয়,

আরে বল রে শ্রামা মায়ের জয়, জয় জয়,

আরে বলবে শ্রামা মায়ের জয় ।

এইভাবে বাঙ্গালী-প্রতিভার গান রচনার পর গুরুদেবের কাছে গানে হ্রয় যোজনার একটি নতুন পথ খুলে গেল । অর্থাৎ, ভারতীয় সঙ্গীতের কলিবিভাগের রীতিতে হ্রয় না বসিয়ে একটানা পংক্তির পর পংক্তির ভাব ধরে প্রথম থেকে শেষ অবধি গাইবার উপযোগী গান রচনার প্রেরণা তাঁর মনে জাগল । এবং এও বুঝলেন যে, গান গাইবার সময় কথার ভাবের প্রতি লক্ষ্য রেখে স্থানে স্থানে লয় বদল করারও দরকার হয় ।

গুরুদেবের গান রচনার এই নতুন প্রচেষ্টা কেবল মাত্র বাঙ্গালী-প্রতিভাতেই যে সীমাবদ্ধ ছিল তা নয় । সে যুগে, তাঁর সাধারণ লিরিক আবেগের দু-একটি গানেও এর প্রকাশ লক্ষ্য করি । “বলি, ও আমার গোলাপ-বালা” গানটি গুরুদেব রচনা করেছিলেন এক ভাবে, আহমদাবাদে, প্রথমবার বিলাত যাত্রার পূর্বে । বিদেশ থেকে ফিরে গানটিকে নিয়ে মাজাব্বা করেছিলেন । বর্তমানে যে ভাবে গানটিকে আমরা পাই সে রূপ গানটি পেয়েছিল ইরোরোপীয় সঙ্গীতচিন্তার প্রভাবে গান রচনার পরীক্ষার যুগে । গানটিতে ভারতীয় কলিবিভাগের রীতিতে হ্রয় যোজনা করলেন না । গানটি গাইতে আরম্ভ করে একটানা তেইশ পংক্তি পর্যন্ত গেয়ে শেষ করতে হয় ।

বেহাগ একতারা

বলি, ও আমার গোলাপ-বালা,

তোল মু'খানি, তোল মু'খানি,

কুহুমকুহু কর আলা ! ,

বলি, কিসের সরম এত !

সখি, কিসের সরম এত !

সখি, পাতার মাঝারে লুকায়ে মু'খানি

কিসের সরম এত ।

বালা, ঘুমায়ে পড়েছে ধরা,

সখি, ঘুমায় চন্দ্রতারা,

প্রিয়ে, ঘুমায় দিক্‌বালায়,
 প্রিয়ে, ঘুমায় জগৎ যত।
 সখি, বলিতে মনের কথা,
 বল, এমন সময় কোথা !
 প্রিয়ে, তোল মু'খানি আছে গো আমার
 প্রাণের কথা কত !
 আমি এমন সুখীর স্বরে,
 সখি, কহিব তোমার কানে,
 প্রিয়ে, স্বপনের মত সে কথা আসিয়ে
 পশিবে তোমার প্রাণে।
 তবে, মু'খানি তুলিয়া চাও
 সুখীয়ে মু'খানি তুলিয়া চাও !
 সখী, একটি চুষন দাও
 গোপনে, একটি চুষন দাও।

একই কালে, একই আদর্শে বেহাগ-থাষাজ রাগিণীতে গুরুদেব রচনা
 করেছিলেন “সখি, ভাবনা কাহারে বলে ?” গানটি। এর মোট পংক্তি সংখ্যা
 হলো একত্রিশ।

বেহাগ-থাষাজ—একতালা
 সখি, ভাবনা কাহারে বলে ?
 সখি, যাতনা কাহারে বলে ?
 তোমরা যে বল দিবস-রজনী
 ভালবাসা ভালবাসা—
 সখি ভালবাসা কারে কয় ?
 লেখি কেবলি যাতনাময় ?
 তাহে, কেবলি চোখের জল ?
 তাহে কেবলি হুখের হাস ?
 লোকে তবে করে কি সুখের তরে
 এমন ছুখের আশ ?

আমার চোখে তো সকলি শোভন,
 সকলি নবীন, সকলি বিমল,
 সুনীল আকাশ, শ্রামল কানন,
 বিশদ জোছনা, কুসুম কোমল,
 সকলি আমারি মত ।

(তাবা) কেবলি হাসে, কেবলি গায়,
 হাসিষা খেলিষা মরিতে চায়,
 না জানে বেদন, না জানে বোদন,
 না জানে সাধের যাতনা যত !
 ফুল সে হাসিতে হাসিতে ঝরে,
 জোছনা হাসিষা মিলায়ে যায,
 হাসিতে হাসিতে আলোক-সাগরে
 আকাশের তারা তেবাগে কায ।
 আমাব মতন স্থখী কে আছে ।
 আষ সখী আষ আমার কাছে ।
 স্থখী হৃদয়েব স্থখের গান
 শুনিয়া তোদেব জুডাবে প্রাণ ।
 প্রতিদিন যদি কাঁদিবি কেবল
 একদিন নষ হাসিবি তোরা,
 একদিন নষ বিষাদ ভুলিষা
 সকলে মিলিষা গাহিষ মোরা ।

এ গান দুটি ১২৮৭ সালের কোন এক সময়ে রচিত । আমাদের দেশে বহু
 পংক্তিব সমষ্টি বড় কবিতাতে এইরূপ স্তর যোজনায় রীতি পূর্বে দেখা যায়নি ।

১২৮৯ সালের মাঝামাঝি গুরুদেবের দ্বিতীয় গীতনাট্য “কালমুগয়া” রচিত ও
 অভিনীত হলো বাঙ্গালী-প্রতিভাব বীতিতে । এর পর থেকে তিনি তাঁর জীবনের
 শেষ পর্যন্ত বহুপংক্তিব সমষ্টি বেশ কিছু বড় কবিতাকে একই রীতির দেশী স্তরের
 গানে পরিণত করেছিলেন । যেমন :—

১ । আমাব প্রাণের 'পরে চলে গেল কে ।

২ । তোমরা হাসিষা বহিষা চলিষা যাও ।

৩। এই তো ভালো লেগেছিল।

৪। এস এস বসন্ত ধরাতলে।

৫। এ শুধু অলসমায়া।

৬। কে আমারে যেন এনেছে ডাকিয়া।

৭। প্রাণে মোর শিরীষ শাখায়।

এই গানগুলির স্বর যোজনার বৈশিষ্ট্য নিয়ে দু-একটি কথা বুঝিয়ে বলার দরকার আছে।

উচ্চাঙ্গের হিন্দী সঙ্গীতের রাগ বা রাগিণীকে যখন ঝালাপের রীতিতে বিস্তার করা হয় তখন রাগিণীর মূল স্বারী লিরিক আবেগটি একটি বিশেষ গতি লাভ করে। এক জায়গায় দাঁড়িয়ে থাকে না, নানা রূপে এগিয়ে চলে। গুরুদেবের লিরিক আবেগের উপরোক্ত বড় কবিতাগুলির স্বারী আবেগটি শব্দ ও ছন্দেব ব্যঞ্জনায় সেই রূপবৈচিত্র্যে লৌল্যবিত, ছোট একটি গতির মধ্যে আবদ্ধ থাকতে চায়নি। এই সব কবিতার প্রতি পংক্তির অর্থ বা ভাব অবলম্বনে গুরুদেব যখন স্বর যোজনা করলেন তখন স্বভাবতই দেখা গেল, গান হিসেবেও কবিতাগুলির গতিশীলতা ব্যাহত হয়নি। তাই প্রথম থেকে একটানা গেয়ে এই গান ক’টি শেষ করতে হয়। তালিকার উদ্ধৃত “আমার প্রাণের ’পরে চলে গেল কে’ এবং ‘এস এস বসন্ত ধরাতলে’ গান দুটি একটু ভিন্ন ধরনের। অত্র গানগুলি একটানা গেয়ে শেষ করা হয় বাঁধা ছন্দের তালে। কিন্তু, “আমার প্রাণের ’পরে চলে গেল কে” গানটি সেভাবে গাওয়ার রীতি নয়। কথা বলার ঢং-এ ভাঙা ছন্দ গাইতে হবে।

“এস এস বসন্ত ধরাতলে” গানটির মোট পংক্তি সংখ্যা তেইশ। মিশ্ররাগিণী এবং চতুর্মাত্রিক ছন্দের তালে এটি রচিত। প্রচলিত কলি বিভাগের রীতিতে রাগিণী বসানো হয়নি বলে আস্থায়ীর স্বরে বারে বারে ফিরে আসার কোন সুযোগ এ গানটিতে নেই। গানটি বাঁধা তালে রচিত হলেও পংক্তির ভাবাহুয়ারী তালের লয় পরিবর্তন করে, কখনো চিমালয়ে, কখনো মধ্যালয়ে, কখনো দ্রুতলয়ে তা গাইতে হবে একটানা না থেমে।

(মধ্য লয়)

এস এস বসন্ত ধরাতলে ;

আন মুহু মুহু নবতান, আন নব প্রাণ, নব গান,

আন গন্ধমদভরে অলস সমীরণ,

(ক্রত লয়)

আন বিশ্বের অন্তরে অন্তরে নিবিড় চেতনা ।

আন নব উল্লাস হিলোল,

আন আন আনন্দ ছন্দের হিন্দোলা ধরাতলে ।

ভাঙো ভাঙো বন্ধন-শৃঙ্খল

আন আন উদ্দীপ্ত প্রাণের বেদনা ধরাতলে ॥

(মধ্য লয়)

এস থর-থর-কম্পিত , মর্মরমুখরিত, নবপল্লব-পুলকিত

ফুল-আকুল মালতীবল্লী-বিতানে, স্খছাষে, মধুবায়ে ।

(ক্রত লয়)

এস বিকশিত উন্মুখ, এস চির উৎসুক, নন্দনপথচিবষাত্রী ।

এস স্পন্দিত নন্দিত চিত্ত-নিলায়ে গানে গানে প্রাণে প্রাণে ॥

(টিমা লয়ে)

এস অরুণ-চরণ কমল-বরণ তরুণ উষাব কোলে ।

এস জ্যোৎস্না-বিবশ-নিশিথে, কলকল্লোল তটিনীতীরে,

সুখস্বপ্ন সরসী নীরে ।

(ক্রত লয়ে)

এস তডিং-শিখাসম বাজাবিভঙ্গে সিন্ধুতরঙ্গদোলে ।

এস জাগর-মুখর প্রভাতে, এস নগরে প্রাস্তরে বনে,

এস কর্মে বচনে মনে, এস এস

(মধ্য লয়ে)

এস মঞ্জীব-গুঞ্জর চরণে, এস গীতমুখর কলকণ্ঠে,

এস মঞ্জুল মল্লিকা-মাণ্ডো, এস কোমল কিশলয় বসনে ।

(ক্রত লয়ে)

এস স্নানব, যৌবন-বেগে, এস দৃপ্তবীর, নব তেজে,

ওহে দুর্মদ, কর জযযাত্রা, চল জ্জরা-পরান্নভব সমরে,

পবনে কেশর-রেণু ছড়াষে, চঞ্চল কুস্তল উড়াষে ॥

কথা বলার রীতির গান

বান্দ্রীকি-প্রতিভা ও কালযুগয়া গীতনাট্য বিষয়ে গুরুদেব বলেছিলেন :—

“ইহার স্বরগুলি অধিকাংশই দিশি, কিন্তু গীতনাট্যে তাহাকে তাহার বৈঠকী মর্দাদা হইতে অগ্ৰক্ষেত্রে বাহির করিয়া আনা হইয়াছে।...খাহারা এই গীতনাট্যের অভিনয় দেখিয়াছেন তাঁহারা, আশা করি, একথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, সংগীতকে এইরূপ নাট্যকার্যে নিযুক্ত করাটা অসংগত বা নিষ্ফল হয় নাই। বান্দ্রীকি-প্রতিভা গীতনাট্যের ইহাই বিশেষত্ব।...উহা সঙ্গীতের একটি নূতন পরীক্ষা।...সঙ্গীতই ইহার মধ্যে প্রাধান্য লাভ করে নাই, ইহার নাট্য বিষয়টাকে সুর করিয়া অভিনয় করা হয় মাত্র।”

বৈঠকি গান বলতে গুরুদেব বাংলাদেশের তৎকালীন ধনী শিক্ষিত সমাজের বৈঠকে প্রচলিত উচ্চাঙ্গের নানা প্রকৃতির হিন্দী গান এবং বাংলা গানের কথাই বোঝাতে চেয়েছেন। ঐ সব হিন্দী ও বাংলা গানগুলিকে ভেঙে গুরুদেব তাঁর গীতনাট্যের কথাপকথনের উপযোগী গানে পরিণত করলেন। নাটকটির বিভিন্ন চরিত্রের কথাবার্তার রাগ, দুঃখ, হাসি, কান্না, ভয়, ঠাট্টা, স্নেহ, মমতা প্রভৃতি হৃদয়াবেগের কথা বর্তমান, কিন্তু, অভিনয়ের সময়ে সেগুলিকে নানা রাগিণীতে কথার ঢং-এ গেয়েছিলেন। এগুলি প্রচলিত গান রূপে দেখা দেয়নি, সঙ্গীতশাস্ত্রানুযায়ী তালের কোন বাঁধনও ছিল না এর অধিকাংশ গানে। সেই কারণেই গুরুদেব বলেছিলেন, “বান্দ্রীকি-প্রতিভা”র গানের বাঁধন সম্পূর্ণ ছিন্ন করা হয় নাই, তবু ভাবের অঙ্গগমন করিতে গিয়া তালটাকে খাটো করিতে হইয়াছে। অভিনয়টাই মুখ্য হওয়াতে এই তালের ব্যতিক্রম শ্রোতাদিগকে দুঃখ দেয় না।”

এই গীতনাট্য দুটির রচনা ও অভিনয়ের সাফল্যে উৎসাহিত হয়ে গুরুদেব কয়েক মাস পরে, ১৮৮১ খৃষ্টাব্দের ১২শে এপ্রিলের সায়াহ্নে বেথুন সোসাইটিতে গানের উদাহরণ সহ একটি বক্তৃতা, ‘ভারতী’ পত্রিকায় ‘সঙ্গীত ও ভাব’, ‘সঙ্গীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’ এবং ‘সংগীত ও কবিতা’ নামে প্রবন্ধ ক’টি প্রকাশ করেছিলেন তাঁর গীতনাট্য দুটির গানগুলি কী আদর্শে রচিত এবং কেন কথার ঢং-এ তা গাইলেন সে কথা বোঝাবার ইচ্ছায়। তিনটি প্রবন্ধই ‘বান্দ্রীকি-প্রতিভা’

ও ‘কালমুগরা’ গীতনাট্য দুটির অভিনয় কালে রচিত। প্রবন্ধ কণ্ঠের কতগুলি পংক্তি উদ্ধৃত করে দেখাবার চেষ্টা করবো যে, সেই সব চিন্তাকে বাস্তবিক-প্রতিভার নানা হৃদয়বেগের গানে কার্যকরী করে তোলবার চেষ্টা করা হয়েছিল।

১। “আমরা যখন রোদন করি তখন দুইটি পাশাপাশি স্বরের ব্যবধান অতি অল্পই থাকে, রোদনের স্বর প্রত্যেক কোমল স্বরের উপর দিয়া গড়াইয়া যায়, স্বর অত্যন্ত টানা হয়।”

বাস্তবিক-প্রতিভার গারান্টিভরবী রাগিণীর “হা কী দশা হল আমার” এবং গৌরীরাগিণীর “বলব কী আর বলব খুড়ো—ঐ, ঐ,” গান দুটি তালের নিয়ম ভাঙা কথার ছন্দে চিমা লয়ে গাওয়া হয়। দ্বিতীয় গানটির “ঐ, ঐ,” শব্দটিতে রাগিণী ঠিক রেখে বাস্তবাহুগ কান্নার স্বর গলায় প্রকাশ করাষ্ট হলো রীতি।

২। “আমবা যখন হাসি হাঃ হাঃ হাঃ হাঃ, কোমল স্বর একটিও লাগে না, টানা স্বর একটিও নাষ্ট, পাশাপাশি স্বরের মধ্যে দূব ব্যবধান, আর তালের বোঁকে বোঁকে স্বর লাগে।”

পিলুবাগিণীর “পথ ভুলেছি সত্যি বটে” গানটির “হা হা হা হা হা হা” এবং কানাড়া রাগের “হাঃ হাঃ ভাষা খাল্লা” গান দুটিতেই হাসির হা হা শব্দে রাগিণী ঠিক রেখে, ঝোক দিয়ে হুবহু হাসির অভিনয়ে গাইতে হয়; এ ছাড়া পুরো গান দুটির স্বরগুলি পরস্পরের মধ্যে বেশ একটু ব্যবধান রেখেই গঠিত।

৩। “স্বথের রাগিণী স্বথের দিবসের শ্রায় অতিক্রান্ত পদক্ষেপে চলে, দুই তিনটি স্বর ডিঙ্গাইয়া যায়। আমাদের রাগিণীর মধ্যে উল্লাসের স্বর নাই। আমাদের সঙ্গীতের ভাবই ক্রমে ক্রমে উত্থান বা ক্রমে ক্রমে পতন। সহসা উত্থান বা সহসা পতন নাই। উচ্ছ্বাসময় উল্লাসের স্বরই অত্যন্ত সহসা।...ঘোরতর উল্লাসের স্বর ইংরাজি রাগিণীতে আছে, আমাদের রাগিণীতে নাই বলিলেও হয়।”

খান্বাজে “একডোরে বাঁধা আছি মোরা সকলে” এবং ইমনকল্যাণ রাগিণীতে “এই বেলা সবে মিলে চল হো” দস্যদের উল্লাসের গান। এ দুটি গানে স্বরের সহসা উত্থান ও পতন কৌতাবে ঘটেছে তা লক্ষ্য করার মত।

৪। “অনেক সময়ে আমরা উল্লাসের গান রচনা করিতে হইলে রাগিণী যে ভাবেরই হউক তাহাকে দ্রুত তালে বসাইয়া লই।”

ভাটনারি রাগের “এত রঙ্গ শিখেছ কোথায় মুণ্ডমালিনী” হলো দ্রুত তালের দস্যদের উল্লাসের গান।

৫। জাবের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তালও দ্রুত বিলম্বিত করা আবশ্যিক—
সর্বত্রই যে তাল লগান রাখিতে হইবে তাহা নয়।”

ইংরাজি গান ভাড়া “কালী কালী বল যে আজ” গানটিতে এর পরিচয় খুবই
স্পষ্ট। এ ছাড়া বেহাগ রাগিণীর একটি গানে ভাবাহুয়ারী লয়ের পরিবর্তন কী
ভাবে করা হয়েছে, উদাহরণস্বরূপ সেইরূপ একটি গানের উল্লেখ করবো। গানটি
বাগ্মণিকি গিয়েছেন।

“কোথায় জুড়াতে আছে ঠাই

কেন প্রাণ কেন কাঁদে রে।”

অস্বাভাবিক অংশের এ-পর্বন্ত চিমালয়ে কথার ছন্দে গাইতে হবে।

“যাই দেখি শিকারেতে

রহিব আমোদে মেতে

ভুলি সব জালা বনে বনে ছুটিয়ে।”

দ্রুতলয়ের বাঁধা ছন্দে একটানা অন্তরার এই তিন পংক্তি গেয়ে, প্রথম অংশের
“কেন প্রাণ কেন কাঁদে রে” পংক্তি ফিরে পূর্ব নিয়মে তা গাইতে হবে।

“আপনা ভুলিতে চাই, ভুলিব কেমনে—

কেমনে যাবে বেদনা।”

সঞ্চারীর এই কলিটি গাওয়া হয় মধ্যলয়ে কথার ঢং-এ।

“ধরি ধনু আনি বাণ

গাহিব ব্যাধের গান,

দলবল লয়ে মাতিব।”

আভোগের এই অংশটি দ্রুতলয়ে বাঁধা ছন্দে গাহিবার পর “কেন প্রাণ কেন
কাঁদে রে” পূর্বের নিয়মাহুসারে গেয়ে গেয়ে গানটি শেষ করতে হবে। এ গানটির
প্রথম পংক্তি, আরম্ভেই কেবল গাওয়া হয়, প্রচলিত রীতি অহুয়ারী প্রতি কলির
শেষে ফিরে ফিরে গাওয়া হয় না।

৬। “যেমন তাল আছে তেমনি থাকুক, মাত্রা বিভাগ যেমন আছে তেমনি
থাকুক, কেবল একটা নির্দিষ্ট স্থানে সমে ফিরিয়া আসিতেই হইবে এমন বাঁধাবাধি
না থাকিলে সুবিধা বই অসুবিধা কিছুই দেখিতেছি না।”

“যেমন তেমন করিয়া ঠিক একই স্থানে সমে আসিয়া পড়িতেই হয়, সেটা
উঠাইয়া দিলে ভালো হয়। তাতে সমমাত্রা থাকিলেই যথেষ্ট, তাহার উপরে
আরো কড়াবদ্ধ করা ভালো বোধ হয় না।”

মিশ্র বাগেশ্রীতে—“ছাড়ব না ভাই ছাড়ব না ভাই”, বাহারে—“গহমে গহনে
বা রে তোরা” এবং নটনারায়ণে—“আর না, আর না, এখানে আর না” গান
তিনটির বেশির ভাগ পংক্তি গাওয়া হয় তালের ছন্দে; ছ-এক জায়গায় তা
ভাঙতে হয়। কিন্তু তাল আছে বলেই নিয়মিত সমের বোঁককে বিশেষ করে
দেখাবার জন্ত বারে বারে পুনরুক্তি করার সুযোগ নেই। প্রতি পংক্তি ছন্দ বেখে
গেয়ে শেষ করতে হবে। পংক্তি শেষ হলেও সম বা ফাঁকের নিয়মে তা থামে না।

৭। “গীতনাট্যে বাহা আত্মোপাস্ত অভিনয় করিতে হয় তাহাতে স্থান
বিশেষে তাল না থাকা বিশেষ আবশ্যক। নইলে অভিনয়ের ক্ষুর্তি হওয়া অসম্ভব।”

বান্দ্রীকি-প্রতিভা ও কালমুগয়ার অধিকাংশ গানই গুরুদেব রচনা করেছিলেন,
তঁার জানা সে-যুগের প্রচলিত হিন্দী ও নানা প্রকার বাংলা গান ভেঙে। এই
কারণে, ঐ গানগুলিকে আমরা বলতে পারি ভাষান্তরিত গান। নিজস্ব গান
প্রায় নেই বললেই চলে। বিলাতি সুরের কয়েকটি ভাঙা গান ছিল। বাকি
সবই দেশী গানের অঙ্গুরণে রচিত। কিন্তু সব ক’টি মূলগান যখন ভাষান্তরিত
হয়ে নাটকে গীত হলো তখন তাতে দেখা দিল সম্পূর্ণ ভিন্ন রূপ। কারণ,
সেগুলিকে গাওয়া হলো সুরে কথা বলার ঢং-এ। গীতনাট্যের গানের এই
বিশেষত্বটির কথা বোঝাতে গিয়ে গুরুদেব বললেন—

“নাট্যবিষয়টাকে সুর করিয়া অভিনয় করা হয় মাত্র, স্বতন্ত্র সঙ্গীত-মাধুর্য ইহার
অতি অল্পই আছে।...ভাবের অঙ্গুরণে করিতে গিয়া তালটাকে খাটো করিতে
হইয়াছে। অভিনয়টা মুখ্য হওয়াতে এই তালের ব্যতিক্রম প্রোতাদিগকে দুঃখ দেয় না।”

এই ভাবে, বান্দ্রীকি-প্রতিভা রচনার সময় সুর বোঝানার নিম্নোক্ত মূল রীতি
ক’টি গুরুদেবের কাছে ধরা পড়েছিল, বরাবরের মত তাঁর মনে তা গেঁথে গিয়েছিল
এবং তিনি স্থির জেনেছিলেন—

১। হতাশা, বিষন্নতা, বিরহ, দুঃখ বা রোদনের ভাবযুক্ত কথার রাগিণী
গড়ানো এবং অত্যন্ত টানা হবে।

২। প্রাণবন্ত, জীবনী শক্তিপূর্ণ, হাসিখুঁসি, স্বথের ও উচ্ছাসময় উল্লাসের
গানে সুর দ্রুতপদক্ষেপে চলবে, দুই তিনটি সুর ডিক্রিয়ে যাবে অথবা অত্যন্ত সহসা
উঠবে বা নামবে।

৩। শ্রদ্ধা, নিবেদন, বন্দনা ও গম্ভীর আবেগের কথার সুর হবে না গড়ানো।
স্বরগুলি কাছাকাছি বসবে এবং লম্বা অত্যন্ত টিমা বা অত্যন্ত দ্রুত হবে না।

৪। অভিনয়ের দ্রুত কথাবার্তার ঢং-এ গান গাইতে হলে ভাবানুযায়ী

একই গানের মধ্যে লয়ের তফাত করতেই হবে।

ভাবানুযায়ী স্বর যোজনার মূল এই ক'টি রীতিকে গুরুদেব তাঁর পরবর্তী জীবনের নানা পর্যায়ের গানে ব্যাপকভাবে কাজে লাগিয়েছিলেন। এবং জীবনের শেষ পর্যন্ত তা অব্যাহত। তাঁর গানে হার্বার্ট স্পেন্সরের সঙ্গীত-চিন্তার বা ইয়োরোপীয় সঙ্গীতের প্রভাবের এটিই হলো। উল্লেখযোগ্য দিক।

ভারতীয় সঙ্গীত হলো। রাগরাগিণী ও ছন্দের বিপুল ও বিচিত্র ভাণ্ডার বিশেষ। তাই, স্বর ও ছন্দের জগৎ গুরুদেবের অশ্রুদেশের কাছে হাত পাততে হয়নি। কথার ভাবানুযায়ী স্বর ও ছন্দপ্রয়োগের কতকগুলি বিশেষ রীতি আমাদের দেশের প্রাচীন সঙ্গীতেও ছিল। এব প্রতি গুরুদেবের দৃষ্টি পড়ে বিদেশী চিন্তায় গীতনাট্য রচনা কবতে গিয়ে। এর পরে, সেই জগ্গেই ভারতের প্রাচীন সঙ্গীত-সম্পদকে ব্যাপকভাবে সঙ্গীত-সৃষ্টিব কাজে ব্যবহার কবতে তাঁর সুবিধা হয়েছিল। কথার ভাবানুযায়ী কিভাবে প্রাচীন ভারতে গান রচিত হতো সংক্ষেপে তা নিয়ে আলোচনা করা যেতে পারে।

চোতালে রচিত হিন্দী ধ্রুপদ গানের গতি ধীর ও প্রকৃতি গম্ভীর, স্বর যোজনার পদ্ধতি সহজ, সরল ও নিরানুবণ। এ গানে চাক্কল্য নেই। গানগুলি শান্ত, উদাত্ত ধর্মসাধনার অমূল্য। এ গানে অকম্পিত স্বরই অবিক, কিন্তু, গমক ও মৌড় প্রধান। রাগরাগিণীর শুদ্ধতাব প্রতি কঠোর দৃষ্টি রাখেন গায়কেরা গাইবার সময়। বন্দেনী হিন্দী গানের স্বরের পবিবর্তন করার স্বাধীনতা ছিল না গায়কদেব। প্রতিটি স্বরকে কথার উপর স্পষ্টভাবে প্রকাশিত করাই হলো এ গানের প্রচলিত রীতি। খেয়াল আদিপর্বে ছিল ধ্রুপদেরই জ্ঞাতি। গুরুদেবের গম্ভীর প্রকৃতির যাবতীয় গানে ধ্রুপদ ও আদিযুগের খেয়ালের এই গানসমূহ প্রকাশিত। ধীর গম্ভীর প্রকৃতির গানগুলির প্রায় সবই চোতাল, ধামার, টিমা-তেতাল ও একতালার ছন্দে হিন্দী গানের আদর্শেই গুরুদেব রচনা করেছিলেন।

রাগপতাল, তেওড়া তালের প্রাচীন হিন্দী গানে উদ্দীপনা বা উল্লাসের গান-গুলির স্বর সহসা উপরে এবং নীচে বেশ কিছু ব্যবধান রেখে ওঠানামা করে। গুরুদেব তাঁর নিজের রচিত একই ভাবের গানে এই তালগুলি ব্যবহার করেছেন এবং তার স্বর যোজনার রীতি এক।

খেয়াল হলো চক্কল আনন্দের গান। বিশেষ করে দ্রুত খেয়াল ও টপ খেয়ালের ছন্দের বৌক শ্রোতার মনকে আনন্দে চক্কল করে তোলে। গুরুদেবের দ্রুত তেতালার ছন্দে রচিত বাংলা গানগুলিতে এইরূপ একটি চক্কল আনন্দে

আবেগই লক্ষিত হয়।

হিন্দী বা বাংলা টপ্পা গান গম্ভীর বা উদ্দীপক ভাবের সহায়ক নয়। বিরহ বা বিচ্ছেদজনিত দুঃখানুভূতির ভাব প্রকাশের পক্ষেই তা উপযুক্ত। গুরুদেব প্রাচীন টপ্পা গানের অল্পসরণে যখনই বাংলা গান রচনা করেছেন তখন বিরহ বা দুঃখানুভূতির আবেগই তাতে প্রকাশ পেয়েছে। টপ্পা গানের স্বরপ্রয়োগ রীতিতে এবং ছন্দের গতিতে চাকল্যের আভাস নেই।

এই ভাবে ভারতীয় সঙ্গীত সম্পদকে নিজের গান রচনার সময় বিচিত্র পথে কাজে লাগিয়েছিলেন। এই কারণেই প্রথম যৌবনে ভারতীয় সঙ্গীতের নানা অভাবের কথা তাঁর মনে উদয় হলেও পরে তা দূর হতে বেশি সময় লাগেনি।

গুরুদেবের রচিত গানের ভাণ্ডার নিয়ে বিচার করলে দেখা যাবে যে, গম্ভীর, উদ্দীপক, আনন্দচঞ্চল, দুঃখবেদনা প্রভৃতি বিচিত্র হৃদয়াবেগের গান রচনাকালে তিনি বিদেশী চিন্তার সাহায্য পেয়েও তাকে দেশজ উপকরণেই সাজালেন। দুই দেশের এই চিন্তার সমন্বয়ের সার্থক পরিচয় আমরা পাই জীবনের শেষ দশকে রচিত গুরুদেবের নৃত্যনাট্য ক'টিতে। এতে কথার ভাষাহুয়ায়ী তালের ছন্দ, ভাঙাছন্দ, কথার ছন্দ ও লয়ের বৈচিত্র্য প্রভৃতি সবই একসাথে স্থান পেয়েছে। কিন্তু এর স্বর ও রচনার ঢং সম্পূর্ণ ভারতীয়।

গুরুদেবের নানা পর্যায়ে গানেও এই প্রভাবের পরিচয় সুস্পষ্ট। আগেই বলা হয়েছে এক প্রকৃতির বড় কবিতায় স্বর যোজনার নূতন রীতির কথা। রাগিণী বা স্বরে গাঁথা বড় কবিতাকে ভাষাহুয়ায়ী একই তালের লয় বদল করে কিভাবে গাইতে হয় তার উদাহরণও আমরা পেয়েছি পূর্বে উল্লেখিত “এস এস বসন্ত ধরাতলে” গানটিতে। এছাড়া বাঙ্গালীকি-প্রতিভার গানের মত স্বরে কথা বলার ঢং-এর গানও তিনি রচনা করেছিলেন শেষ জীবনে। যেমন “কুম্ভকলি আমি তারেই বলি” এবং “তুমি কি কেবলি ছবি” গান দুটি। গুরুদেবের কণ্ঠে এমন বহু গান শুনেছি যা তিনি গাইতেন সম্পূর্ণ কথা বলার ঢং-এ। তার প্রত্যক্ষ উদাহরণ তিনি রেখে গেছেন তাঁর মধ্যবয়সে রচিত এবং বৃদ্ধবয়সে রেকর্ডে গীত “তবু মনে রেখো”, “কাঙাল আমারে কাঙাল করেছ” এবং “এস হে বধু ফিরে এস” গান ক'টিতে।

এই ভাবে নিজের গানের দ্বারা গুরুদেব ভারতীয় সঙ্গীতের যে মুক্তির পথ দেখিয়ে গেলেন, ইয়োরোপীয় সঙ্গীত-চিন্তার প্রভাবে তা অমুকরণজাত নয়, তা সমন্বয়জাত।

গুরুদেবের গানে কলি বিভাগের কয়েকটি বিশেষত্ব

ভারতবর্ষে উচ্চাঙ্গের হিন্দী ও লোকসঙ্গীতের কথাগুলিকে দুই কলি থেকে শুরু করে চার কলিতে শাজিয়ে সুর যোজনার বিধিবদ্ধ কয়েকটি প্রথা চলে আসছে বহু যুগ থেকে। বহুকলির গানও আছে কিন্তু ঐতে সুর যোজনা করা হয় দুই থেকে চার কলির সুরকে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে। হিন্দী ঋপদ গানের পংক্তিকে মোট চার কলিতে ভাগ করে সুর যোজনা করাই হলো প্রচলিত রীতি। দু-কলির ঋপদ গানও পাওয়া যায় কিন্তু তা প্রচলিত রীতির গান নয়। ঋপদের চারটি কলির নাম হচ্ছে আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ। খেয়াল গানের প্রচলিত কলির সংখ্যা মাত্র দুটি—যেমন আস্থায়ী ও অন্তরা। কখনো কখনো চার কলির গানও পাওয়া যায়, কিন্তু তার শেষ দুটি কলি গাওয়া হয় অন্তরার সুরে। টপ্পা ও ঝুংরী হলো দু-কলির গান, এর অল্পকরণে বাংলা ভাষায় বহু গান রচিত হয়েছিল। বাংলার নিজস্ব লোকসঙ্গীত ও কীর্তন মূলতঃ দু-কলির সুরেরই গান। এ গানের কলি-সংখ্যা সাধারণত বেশি থাকে বলে বাকি কলিগুলি অন্তরার সুরের পুনরাবৃত্তিতে গাওয়া হয়। ঋপদের মত চার কলির গান লোকসঙ্গীতে বা কীর্তন গানে পাওয়া যায় না।

গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ হিন্দী ঋপদ, খেয়াল, টপ্পার অঙ্গসরণে চার কলির এবং দু-কলির গান যেমন রচনা করেছিলেন, তেমনি করেছিলেন লোকসঙ্গীত ও কীর্তনের প্রচলিত কলিবিভাগের অঙ্গসরণে বহু গান। কিন্তু ঋপদের মত চার কলির গানই পাই সংখ্যায় সবচেয়ে বেশি। চার কলির প্রতি তাঁর প্রবণতা অত্যধিক ছিল বলেই খেয়াল, টপ্পা, কীর্তন ও লোকসঙ্গীতের আদর্শে রচিত তাঁর বহু গানকে চার কলিতে শাজিয়ে তিনি ঋপদের নিয়মেই সুর যোজনা করেছিলেন। কিন্তু, এ ছাড়াও গুরুদেবের এমন অনেক গান পাই, যার কলিগুলিতে সুর যোজনার সময় তিনি নতুন কতকগুলি রীতির উদ্ভাবন করেছিলেন। যেমন, গুরুদেবের পাঁচ কলি থেকে দশ কলির গানে সচরাচর দেখা যায় যে, তিনি গানের প্রথম চার কলিতে হিন্দী ঋপদের নিয়মে সুর যোজনা করেছেন এবং পরবর্তী বাকি কলিতে পর পর ব্যবহার করেছেন সঞ্চারী ও আভোগের সুরকে।

গুরুদেবের বাউল বা কীর্তন সুরের গানেও এর ব্যতিক্রম ঘটেনি। সে গানগুলি-
যে কী, তা তাঁরই চার কলি থেকে দশ কলিতে রচিত কয়েকটি গান নিয়ে
আলোচনা করে বোঝাবার চেষ্টা করবো।

প্রথমে শুরু করছি একটি পাঁচ কলির গান দিয়ে। গানটির প্রথম কলি
আস্থায়ী এবং দ্বিতীয় কলি অন্তরা। তৃতীয় কলির সুর অন্তরার মত। সেই জন্তে
এটিকে বলবো দ্বিতীয় অন্তরা। পরবর্তী চতুর্থ কলিতে সঙ্কারীর মত ভিন্ন সুর
বসেছে। পঞ্চম কলির সুর দ্বিতীয় কলি বা অন্তরার সুরের অহরূপ। এটিকে
আভোগ বা তৃতীয় অন্তরা বলা চলে। নমুনা হিসেবে এইরূপ পাঁচ কলির যে
গানটির উল্লেখ করছি সেটি হলো ভীমপলশ্রী রাগে ও একতালে রচিত গুরুদেবের
'আমায় ছ'জনায় মিলে পথ দেখায় বলে'। এর মোট পাঁচটি কলিতে সুর যে-
ভাবে বসেছে তা হলো :—

আস্থায়ী।

আমায় ছ'জনায় মিলে পথ দেখায় বলে

পদে পদে পথ ভুলি হে।

নানা কথার ছলে নানান মূনি বলে,

সংগে তাই ছুলি হে ॥

১ম-অন্তরা।

তোমার কাছে যাব এই ছিল সাধ,

তোমার বাণী শুনে ঘুচাব প্রমাদ,

কানের কাছে সবাই কবিছে বিবাদ—

শত লোকের শত বুলি হে ॥

২য়-অন্তরা।

কাতর প্রাণে আমি তোমায় যখন যাচি

আড়াল ক'রে সবাই দাঁড়ায় কাছাকাছি,

ধরণীর ধুলো তাই নিয়ে আছি—

পাইনে চরণ ধুলি হে ॥

সঙ্কারী।

শত ভাগ মোর শত দিকে ধায়,

আপনা-আপনি বিবাদ বাধায়

কারে সামালিব, একি হল দায়,

একা যে অনেকগুলি হে ।

ওয় অন্তরা বা আভোগ ।

আমায় এক কর তোমার প্রেমে বেঁধে,

এক পথ আমায় দেখাও অবিচ্ছেদে,

দাঁধার মাঝে প'ড়ে কত মরি কৈদে,

চরণেতে লহো তুলি' হে ।

গানটিতে লক্ষ্য করবার মত বিষয় হলো এই যে, পর পর একই স্বরের দু'টি অন্তরার শেষে সঞ্চারীর স্বর বসানো হয়েছে, বা সাধারণত হয় না। প্রথম অন্তরার পর সঞ্চারীর স্বর বসানোই হলো প্রচলিত রীতি ।

“গহন কুম্ভকুম্ভ মাঝে” হলো ছ' কলির গান। এর প্রথম ও দ্বিতীয় কলি যথাক্রমে আস্থায়ী ও অন্তরা এবং তৃতীয় কলিটিতে সঞ্চারীর গায় ভিন্ন স্বর বসানো হয়েছে। পরের চতুর্থ কলির স্বর অন্তরার মত, সুতরাং এই কলিকে বলবো আভোগ। এ পর্যন্ত গানটিকে আমবা ঙ্গপদের মত চার কলিতে পাচ্ছি। কিন্তু এখানেই শেষ না করে আরো দু'টি কলি জুড়ে গানটিকে সম্পূর্ণ করা হয়েছে। সঞ্চারী ও আভোগের স্বরে এই কলি দু'টি পর পর গাওয়া হয়।

আস্থায়ী ।

গহন কুম্ভকুম্ভ-মাঝে

মুহুর মধুব বংশী বাজে

বিসরি জাগ লোকলাজে

সজনি, আও আও লো ॥

অন্তরা ।

গিনহ চারু নীল বাস

হৃদয়ে প্রণয়কুম্ভমরাণ,

হরিণনেত্রে বিমল হাস,

কুম্ভবনমে আও লো !

।

ঢালে কুম্ভ স্বরভ-ভার ;

ঢালে বিহগ স্বরব-সার,

ঢালে ইন্দু অমৃতধার
বিমল বজ্রতন্ডাতি রে ।

আভোগ ।

মন্দ মন্দ ভুঙ্গ শুভে,

অমৃত কুহুম কুঞ্জে কুঞ্জে

ফুটল সজনি, পুঞ্জে পুঞ্জে

বকুল বৃথি জাতি রে ।

২য় সঞ্চারী ।

দেখ, লো সখি, শ্রামস্নায়

নয়নে প্রেম উথলে যায়,

মধুর বদন অমৃতসদন

চক্ষুস্নায় নিম্বিছে ।

৩য় অন্তরা বা ২য় আভোগ ।

আও আও সজনিবৃন্দ

হেরব সখি শ্রীগোবিন্দ

শ্রামকো পদারবিন্দ

ভাহুসিংহ বন্দিছে ।

বিংবিট রাগের এই কীর্তন গানটির পর আর একটি কীর্তন সুরের ছ'কলির
গান উদ্ধৃত করছি । গানটির প্রথম চার কলিতে ঞ্চপদের নিয়মে পর পর কীর্তনের
স্বর বসানো হয়েছে । পঞ্চম কলির স্বর সঞ্চারী কলির মত কিন্তু ছবছ এক নয় ।
ষষ্ঠ কলিতে পাই সামান্য পরিবর্তিত আকারে আভোগের স্বর । যেমন :—

আস্থায়ী ।

পুরানো জানিয়া চেয়ো না আমারে

আদ্যেক আঁখির কোণে অলস অন্তরনে ।

অন্তরা ।

আপনারে আমি দিতে আসি যেই

জেনো জেনো সেই শুভ নিমেষেই

জীর্ণ কিছুই নেই কিছু নেই,

ফেলে দিই পুরাতনে ॥

গন্ধারী ।

আপনারে দেয় বরনা আপন ত্যাগরসে উজ্জ্বলি
লহরে লহরে নূতন নূতন অর্থের অঞ্জলি ।

আভোগ ।

মাধবীকুঞ্জ বার বার করি
বনলক্ষ্মীর ডালা দেয় ভরি
বার বার তার দানমঞ্জরী
নব নব ক্ষণে ক্ষণে ॥

২য়-সংকারী ।

তোমার প্রেমে যে লেগেছে আমার

চির নূতনের স্বর ।

সব কাজে মোর সব ভাবনার

জাগে চির হৃদয় ।

২য়-আভোগ ।

মোর দানে নেই দীনতার লেশ,

যত নেবে তুমি না পাবে শেষ—

আমার দিনের সকল নিমেষ

ভরা অশেষের ধনে ।

ভিন্ন রীতিতে হুব দেওয়া আর-এক প্রকার ছ-কলির গান রবীন্দ্রগন্ধীতে আমরা পাই । এ গানের প্রথম কলি আস্থায়ী এবং দ্বিতীয় কলি অন্তরা । তৃতীয় ও পঞ্চম কলির স্বর হুবহু আস্থায়ীর ত্রায় । এর চতুর্থ ও ষষ্ঠ কলিতে অন্তরার স্বর বসানো আছে । অর্থাৎ আস্থায়ী ও অন্তরার পরবর্তী প্রতি ছ'কলি পর পর আস্থায়ী এবং অন্তরার স্বরের ত্রায় । মিশ্র যোগীয়া রাগিণীতে রচিত ছ-কলির এই গানটি হলো—“নয়ন তোমাতে পায় না দেখিতে” ।

আস্থায়ী ।

নয়ন তোমাতে পায় না দেখিতে

রয়েছ নয়নে নয়নে ।

হৃদয় তোমাতে পায় না জানিতে

হৃদয়ে রয়েছ গোপনে ।

অন্তরা ।

বাসনার বশে মন অবিরত
ধার দশ দিশে পাগলের মত,
হিয় আঁখি তুমি মরমে সতত
জাগিছ শয়নে স্বপনে ।

২য়-আত্মায়ী

সবাই ছেড়েছে নাই যার কেহ,
তুমি আছ তার আছে তব স্নেহ,
নিবাস্রয় জন, পথ যার গেহ,
সেও আছে তব ভবনে ।

২য়-অন্তরা ।

তুমি ছাড়া কেহ সাথী নাই আর
সমুখে অনন্ত জীবনবিস্তার,
কালপারাবার কবিতেন্দু পার,
কেহ নাহি জানে কেমনে ।

৩য়-আত্মায়ী ।

জানি শুধু তুমি আছ, তাই আছি,
তুমি প্রাণময় তাই আমি বাচি,
যত পাই তোমায আরো তত বাচি,
যত জানি তত জানিনে ।

৩য়-অন্তরা ।

জানি আমি তোমায পাব নিরন্তর
লোকলোকান্তরে যুগযুগান্তর,
তুমি আর আমি মাঝে কেহ নাই,
কোন বাধা নাই ভুবনে ।

যে গানটির উল্লেখ এখানে করবো তা হলো দশ-কলির গান, কিন্তু জিন্ন
জাতের। গানটি হলো, প্রাচীন বাউল গান-ভাঙ্গা স্বদেশী সঙ্গীত ‘আমার

সোনার বাংলা আমি তোমায় ভালোবাসি'। গানটির প্রথম ও দ্বিতীয় কলি
 বধাক্রমে আস্থারী ও অন্তরা। তৃতীয় কলি হলো সঞ্চারী। চতুর্থ কলিতে
 অন্তরার জায় স্থর বসানো হয়েছে বলে এটিকে বলবো আভোগ। এ-পর্যন্ত
 গানটি ঞ্ণদের আস্থারী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগের রীতিতে পর পর চারটি
 কলির বাউল সুরে গঠিত। পরবর্তী ছ'টি কলিকে পর পর দুই কলিতে ভাগ
 করে সঞ্চারী ও আভোগের রীতিতে সুর বসানো হয়েছে।

আস্থারী।

আমার সোনার বাংলা, আমি তোমায় ভালবাসি।

চিরদিন তোমার আকাশ, তোমার বাতাস,

আমার প্রাণে বাজায় বাঁশি।

অন্তরা।

ও মা, কান্দনে তোর আমেব বনে

ভ্রাণে পাগল করে, (মরি হায়, হায় রে)—

ও মা, অজ্ঞাণে তোর ভরা ক্ষেতে

আমি কি দেখেছি মধুর হাসি ॥

সঞ্চারী।

কী শোভা কি ছায়া গো,

কী স্নেহ কি মায়া গো,

কী আঁচল বিছায়েছ বটের মূলে,

নদীর কূলে কূলে।

আভোগ।

মা, তোর মুখের বাণী আমার কানে

লাগে সুধার মত, (মরি হায়, হায় রে)—

মা, তোর বদনখানি মলিন হলে,

আমি নয়নজলে ভাসি ॥

২য়-সঞ্চারী।

তোমার এই খেলাঘরে

শিশুকাল কাটিল রে,

তোমারি ধূলামাটি অঙ্গে মাখি'

ধন্য জীবন মানি।

২য়-আভোগ ।

তুই দিন ফুরালে সন্ধ্যাকালে

কী দীপ জালিস ঘরে (মরি হায়, হায় রে)—

তখন খেলাধুলা সকল ফেল,

তোমার কোলে ছুটে আসি ॥

৩য়-সঞ্চারী ।

খেজু-চরা তোমার মাঠে,

পারে যাবার খেয়াঘাটে,

সারাদিন পাখী-ডাক। ছায়ায়-ঢাকা

তোমার পল্লীবাটে,

৩য়-আভোগ

তোমার ধানে-ভরা আঙিনাতে

জীবনের দিন কাটে, (মরি হায়, হায় রে)—

ওমা, আমার যে ভাই তা'রা সবাই,

তোমার রাখাল তোমার চাষী ।

৪র্থ-সঞ্চাবী

ওমা, তোর চরণেতে

দিলেম এই মাথা পেতে—

দে গে। তোর পায়ের ধূলা, সে যে আমার

মাথার মানিক হবে ।

৪র্থ-আভোগ

ওমা, গরীবের ধন যা আছে তাই

দিব চরণতলে, (মরি হায়, হায় রে)—

আমি পরের ধরে কিনব না আর

ভূষণ ব'লে গলার ফাঁসি ॥

শিলাইদহ অঞ্চলের একটি প্রাচীন বাউল গানের সুরের অনুকরণে এ গানটি রচিত হলেও, মূলগানের আরম্ভের কলিবিভাগের সুর যোজনায় সঙ্গে এ গানের সামান্য কিছু পার্থক্য আছে ।

রবীন্দ্রসঙ্গীতে বাংলা গানের প্রভাব

অষ্টাদশ শতকের শেষ অর্ধ থেকে শুরু করে সমস্ত উনিশ শতকের শেষ পর্যন্ত বাংলাদেশে উচ্চাঙ্গ হিন্দী গানের নতুন করে ব্যাপক চর্চার যে ইতিহাস আমরা পাই, তাতে দেখি পশ্চিম ভারতের বহু বড় বড় ওস্তাদ বাংলাদেশে ঐ সময়ে এসেছেন ধনী জমিদারদের নিয়ন্ত্রণে। বাঙ্গালীরা অত্যন্ত নিষ্ঠা ও আগ্রহের সঙ্গে তাঁদের কাছে গান শিখেছেন। আবার অনেকে বাংলাদেশের বাইরেও গেছেন একই কারণে। হিন্দীসংগীত চর্চার মূল কেন্দ্রগুলি গড়ে উঠেছিল বাংলার কয়েকটি বিখ্যাত সহরে। একটি হলো বাকুড়া জেলার মল্লরাজাদের রাজধানী বিষ্ণুপুর; দ্বিতীয়টি নদীয়া জেলার কৃষ্ণনগর; তৃতীয়টি বর্ধমান; আর চতুর্থটি গড়ে উঠেছিল কলকাতায়। উচ্চাঙ্গ সংগীতের শিক্ষায় এই প্রচেষ্টা সবচেয়ে কার্যকরী হয়েছিল কলকাতার ধনী জমিদার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ও তাঁর সংগীতগোষ্ঠীর চেষ্টায় এবং অযোধ্যার বন্দী নবাব ওয়াজিদ আলি শাহ'র মেটিয়াবুরুজের বিখ্যাত সংগীত দরবারের প্রেরণায়। কারণ বন্দী নবাবের দরবারে তখনকার দিনের পশ্চিম ভারতের খ্যাতনামা বহু গায়ক ও বাজক নিযুক্ত ছিলেন। সংগীতের এই ক'টি কেন্দ্রের সাহায্যে উনিবিংশ শতকের মধ্যভাগে অনেক নামকরা বাঙ্গালী গায়কের উদ্ভব হয়েছিল। কলকাতা সহর ছিল এই সংগীত আন্দোলনের প্রধান কেন্দ্র। উপরোক্ত চারটি অঞ্চলের খ্যাতনামা সঙ্গীতজ্ঞ এমন কয়েকজনের নাম করবো যাদের কথা আমরা আজও শুনে থাকি। যেমন, বিষ্ণুপুরের রামশংকর ভট্টাচার্য, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়, যতুভট্ট, বা রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী; কৃষ্ণনগরের বিষ্ণু চক্রবর্তী— ইনি ছিলেন আদি ব্রাহ্মসমাজের গায়ক ও গুরুদেবের বাড়ীর সঙ্গীত শিক্ষক; কলকাতায় শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর, কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, কৃষ্ণন বন্দ্যোপাধ্যায় ইত্যাদি।

এই সঙ্গে কলকাতার আরো দুজনের নাম করা উচিত, যাদের কথা আজ আমরা বেশী শুনি না। কিন্তু উনিশ শতকের প্রথম দিকে কলকাতার সংগীত জগতে খুবই পরিচিত ছিলেন তাঁরা। ঐরই একজন হলেন কালীপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়; ঐকে ডাকা হতো কালী মির্জা নামে। দ্বিতীয়জন হলেন

রাধামোহন সেন; ইনি ছিলেন গায়ক, গান রচয়িতা এবং বাংলাভাষার সর্বপ্রথম উচ্চাঙ্গ হিন্দী সংগীতের উপর বই প্রকাশ করে বাংলার সংগীত ইতিহাসে চিরকালের মত স্থান পেয়ে গেছেন। তাঁর বইটির নাম ‘সংগীত-তরঙ্গ’; কিন্তু গড়ে লেখা নয়, লিখেছিলেন পড়ে।

এই যুগের মাঝামাঝি সময়ে শৌরীজমোহন ও তাঁর গোষ্ঠীর চেষ্টায় ভারতীয় সংগীতের বৈজ্ঞানিক আলোচনা ও তার ইতিহাসের প্রতি শিক্ষিত বঙ্গালীর মধ্যে দেখা দিয়েছিল নতুন করে প্রবল আকাজক্ষা। প্রকাশিত হলো ধ্রুপদ, ধামার, খেরাল ও টপ্পা ইত্যাদি হিন্দী গানের সংগ্রহ সমেত স্বরলিপির নতুন নতুন বই; সংগীতের বিদ্যালয় হলো, আলোচনা সভা হতো। সংগীতের সম্মেলন ডেকে ওস্তাদদের ডেকে একত্র করবার চেষ্টা করা হয়েছিল। সংগীতের বিশ্লেষণমূলক আলোচনার এমন সব বই প্রকাশিত হলো যে তার মূল্য আজও কমেনি। এই ভাবে উচ্চাঙ্গের হিন্দী গানের পুনঃ প্রচারের একটি ব্যাপক আন্দোলন জেগেছিল বাংলা দেশে।

কিন্তু কোন ওস্তাদী গান শিখে বা তার নিয়ম-কানুন সম্পূর্ণ আয়ত্ত করে, বঙ্গালী গায়কেরা খুশি থাকতে পারেননি। তাঁদের মধ্যে নিজের মুখের ভাবার সেই সংগীতকে সাজিয়ে নিয়ে সম্পূর্ণ আপনাতর করে নেবার জন্তে প্রবল এক উৎসাহ জেগেছিল। একাজে হাত দেবার সঙ্গে সঙ্গেই দেখা দিয়েছিল বাংলাদেশে সংগীতের একটি নতুন রূপ। সংগীতের এই নবযুগের প্রথম প্রবর্তক হলেন রামনিধি গুপ্ত বা ঋকো বাংলাদেশ চিনতো নিধুবাবু নামে। ইনি উনিশ শতকের প্রথম দিকে হিন্দী টপ্পা গানের সাহায্যে বাংলা ভাষায় নতুন ভাবে যখন গান রচনা শুরু করলেন, তখন তা শুনে বঙ্গালী রসিকসমাজ মুগ্ধ হলো। সেই থেকে শুরু করে সমগ্র উনিশ শতকে ঋকো গান রচনা করেছেন তাঁরা প্রায় সকলেই নিধুবাবুর পথের পথিক। এমন কি যাত্রা ও পাঁচালি গানও ঢং বদল করলো সেই উৎসাহে। উনিশ শতকের বিখ্যাত কীর্তনীয়া মধুসূদন কিশোর বা মধুকান, মুসলমান ওস্তাদের কাছে ভাল করে হিন্দী গান শিখে ঢং কীর্তনের যে নতুন একটি ঢং-এর প্রবর্তন করেছিলেন, তাতেও পড়েছিল বাংলা টপ্পার ছাপ। নিধুবাবু বাংলা টপ্পা গানে হিন্দী রাগরাগিণীকে ব্যাপক ভাবে ব্যবহার করেছিলেন। বাংলায় সে যুগের প্রচলিত দেশী সংগীতের স্বর তিনি একেবারেই নেননি। তাঁর গানের স্বরে শুধু রাগিণী ছাড়া মিশ্র রাগিণীও ছিল প্রচুর। গান রচনার সময় তিনি হিন্দী গানের প্রচলিত মিশ্ররাগিণীরই কেবল অঙ্কুরণ

কবেননি, বহু মিশ্ররাগিণীর সৃষ্টিও করেছিলেন নিজ গান রচনার আবেগে !
এঁরই মিশ্রস্বরের গানে উৎসাহিত হয়ে পরবর্তী রচয়িতারা তাঁদের গানে মিশ্র
রাগরাগিণীর ব্যবহার প্রচুর করে গেছেন ।

নিধুবাবুর টাঙ্গাগানের প্রতি তখনকার দিনের ধনী ও শিক্ষিত সমাজের
খুবই আকর্ষণ ছিল । এর একটি বড় কারণ হলো গানের বিষয়বস্তু । নিধুবাবু
রচনা করেছিলেন প্রেমের গান । কিন্তু যে প্রেমের রূপ তিনি তাঁর গানে
এঁকেছিলেন তাতে আমরা পাই সে-যুগের নরনারীর প্রেমজীবনের খবর । পূর্ব
যুগের কবিদের মত প্রেমের চিত্র তিনি রাখা ও কৃষ্ণের মাধ্যমে আঁকলেন না ।
নিধুবাবু খুবই সাহসের সঙ্গে ঐ প্রচলিত প্রথার পরিবর্তন ঘটিয়েছিলেন । তিনি
এর প্রথম পথপ্রদর্শক । পরবর্তী বাংলা প্রেমের গানের রচয়িতারা বহু গান
রচনা করেছেন, নিধুবাবুর প্রদর্শিত পথে, অবলীলাক্রমে ।

বাংলা গানের বাণী ও রাগিণীর মিলনের ধারাতিকে বিশ্লেষণ করে গুরুদেব
বলেছিলেন, আমাদের দেশে সংগীতের দুই ভাবের প্রকাশ । এক হচ্ছে বিশুদ্ধ
সংগীত আকারে, আর হচ্ছে কাব্যের সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে । মাহুশের মধ্যে
প্রকৃতিভেদ আছে, সেই ভেদ অনুসারে সঙ্গীতের এই দুই রকমের অভিব্যক্তি
হয় । তার প্রমাণ দেখা যায় বাংলার বাইরে আর বাংলাদেশে । কোন সন্দেহ
নেই যে, বাংলাদেশে সঙ্গীত কবিতার অঙ্গরূপ না হোক, সহচর বটে । বাংলাদেশে
সঙ্গীতের স্বতন্ত্র পংক্তি নয়, বাণীর পাশেই তার আসন । এই জন্তে গানের
বাণীকে স্বরের খাতিরে কিছু আপোস করতে হয়, তাকে স্বরের উপযোগী
হতে হয় ।

সংগীত যেখানে আপন স্বাতন্ত্র্যে বিরাজ করে, সেখানে তার নিয়ম-সংঘমের
শুচিতা প্রকাশ পায় । বাণীর সহযোগে গান রূপে তার সেই শুচিতা তেমন
তেমন করে বাঁচিয়ে চলা যাবে না বটে, কিন্তু পরম্পরাগত সংগীতের রীতিটিকে
আয়ত্ত করলে তবেই নিয়মের ব্যত্যয় সাধনে যথার্থ অধিকার জন্মে ।

গুরুদেব তাঁর এই ক'টি কথাই ভিতর দিয়ে উনিশ শতকের বাংলা গান ও
তার রচয়িতা সকলের প্রকৃতিটিকে প্রকাশ করে গেছেন । একথা সত্য যে,
উনিশ শতকে বাংলা ভাষায় গান রচনা করে ঝাঁরাই খ্যাতি অর্জন করেছিলেন
তাঁরা সকলেই সে যুগের কোন না কোন খ্যাতনামা ওস্তাদের কাছে উচ্চাঙ্গের
হিন্দী গানের চর্চা করেছিলেন । তাঁরা ওস্তাদী গানের রাগরাগিণীর ও তালের
উপর সম্পূর্ণ দখল অর্জন করেছিলেন বলেই রাগিণীর সঙ্গে বাণীকে সহজ স্মৃষ্ক

করে মিশিয়ে নিতে পেরেছিলেন এবং রাগিণীর মিশ্রণও সহজ হয়েছিল তাঁদের কাছে একই কারণে।

নিধুবাবুর টপ্পার ভাষা ছিল বাংলা। তাই হিন্দী গানের রাগরাগিণীর নিয়ম ও তার গায়কী এই গানে প্রাধান্য পায়নি। বাণী ও রাগিণীকে সমানভাবে মিশিয়ে নিতে চেয়েছিলেন বলে মূল টপ্পার গায়কীর অনেকখানি তিনি বর্জন করেছিলেন। তাই, তুলনায় বাংলা টপ্পা কিছুটা সহজ হয়েছিল। হিন্দী গানের রাগরাগিণীর নিয়মকে তিনি সহজেই লঙ্ঘন করেছিলেন, বাণীর সঙ্গে রাগিণীর মিলনের দিক চিন্তা করে। তবুও নিধুবাবুর বাংলা টপ্পা গাওয়া খুব সহজ ছিল না। অনেক দিনের চর্চা, রাগরাগিণী ও তালের ভাল জ্ঞান তার জন্তে দরকার হতো। কিন্তু ধীরে ধীরে সেই চংকে জনসাধারণের প্রয়োজনে আরো সহজ করে নেওয়া হতো। এই সহজ রূপটিই যাত্রা, পাঁচালি ও থিয়েটারে ব্যাপক ভাবে স্থান পেয়েছিল। এখনো এই ধরনের সহজ গান, বাংলার নানা জেলার পল্লীর গায়কদের মধ্যে শোনা যায়। উচ্চাঙ্গ সংগীতের রাগরাগিণীর সাহায্যে রচিত এই সহজ পদ্ধতির বাংলা গান গুরুদেবের রচনায় খুবই প্রাধান্য পেয়েছে। মিশ্র রাগরাগিণীর যে গান গুরুদেবের রচনায় আমরা পাই, তাকে আমি কোন আকস্মিক ঘটনা বলব না। বলব, উনিশ শতকের বাংলা গান যে পথে গড়ে উঠেছিল, গুরুদেবের গানে তারই ছাপ পড়েছে। যখন বাংলা টপ্পা, গোপাল উড়ের যাত্রা গান ও দাশুয়ারের পাঁচালি গান বাঙ্গালীর মুখে মুখে—সেই যুগেই গুরুদেবের জন্ম। তাঁর শৈশব ও কৈশোর কেটেছিল এই ধরনের গানের আওতায়। কেবলমাত্র হিন্দী ওস্তাদী গানের মধ্যেই তিনি বড় হয়েছিলেন বললে খুবই ভুল করা হবে। গুরুদেব নিজেই বলেছেন, শিশুবয়সে তিনি ভৃত্যের মুখে যে পাঁচালি গান শুনতেন, তা নিজে গাইতেও পারতেন। সেই সব গানের স্বর ছিল উচ্চাঙ্গ হিন্দী সংগীতের রাগরাগিণীতে বাঁধা। যাত্রাতে, কথকতাতেও সেই একই জিনিস লক্ষ্য করেছিলেন। বাড়ীতে দাদা ও বয়স্ক আত্মীয়েরা নাটকাদিতে যে গান রচনা করতেন, তাতে ছিল গোপাল উড়ের যাত্রা গানের প্রভাব। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ পিয়ানোতে রাগরাগিণী বাজাতেন, এবং যার সঙ্গে গুরুদেবকে বলতেন ভাব অমুযায়ী কথা বসাতে, সেই সব গান শুদ্ধ ও মিশ্ররাগিণীর সহজ ও সরল তালের তখনকার দিনের প্রচলিত বাংলাগানের মত শুনতে হতো। গুরুদেবের জীবনের প্রথম সঙ্গীতগুরু বিষ্ণু চক্রবর্তী গুরুদেবকে ৬ বৎসর বয়সে যে গানের মাধ্যমে সংগীতে হাতেখড়ি দিয়েছিলেন, তা ছিল সহজ ছন্দের বাংলাভাষার

ছড়া গান। রাগরাগিণীতে বাঁধা ছিল তার হৃদয়। এইরূপ একটি সঙ্গীতের আবহাওয়া গুরুদেবের প্রথম জীবনকে ঘিরে রেখেছিল। তাই পরবর্তী জীবনে, বাণী ও রাগিণীকে সমান করে মিশিয়ে এবং রাগরাগিণীর নানা রূপ মিশ্রণের দ্বারা গান রচনা করা, তাঁর পক্ষে এত সহজ হয়েছিল। উনবিংশ শতকের বাংলা গানকে ভাল করে বিচার করে একথা অনায়াসেই বলা চলে যে, গুরুদেব গান রচনায় সেই যুগের সার্থক ও শ্রেষ্ঠ বাহক, যার সূত্রপাত হয়েছিল নিধুবাবুকে দিয়ে।

সন্ধিপ্ৰকাশ রাগিণী-চিন্তায় রবীন্দ্রনাথ ও

পণ্ডিত ভাতথণ্ডে

শ্রীবিষ্ণুনারায়ণ ভাতথণ্ডে এযুগের উচ্চাঙ্গ হিন্দুস্থানী সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ, একথা আজ নতুন করে সঙ্গীতজ্ঞদের বলার প্রয়োজন করে না। তাঁর রচিত “হিন্দুস্থানী সঙ্গীত পদ্ধতি”, “লক্ষ সঙ্গীত”, “অভিনব রাগমঞ্জরী” এবং “ক্রমিক পুস্তকমালিকা” বই ক’টি উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতে যুগান্তকারী। এই ক’টি বইয়ের জন্ত তিনি শাস্ত্রদেব ইত্যাদি প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের দলে চিরকালের মত স্থান পেয়ে গেলেন, একথা বিনা দ্বিধায় বলা চলে।

ভাতথণ্ডে ছিলেন ইংরেজ যুগের বিশ্ববিদ্যালয়ের শিক্ষায় শিক্ষিত। তাই তাঁর চিন্তা ও আলোচনার মধ্যে আমরা পাই, ইয়োরোপের পণ্ডিতদের মত যুক্তিবাদী মনোভাবের পরিচয়। উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতকে যুক্তির দ্বারা বিচার করার চেষ্টা, সেই জন্তই বোধহয় তাঁর মধ্যে বিশেষভাবে দেখা দিয়েছিল। তিনি যে বিনা বিচারে, বিগত যুগের সঙ্গীতশাস্ত্রীদের ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণীর মতবাদকে আঁকড়ে থাকেননি, সেটি হলো তাঁর এই মনোভাবেরই বড় পরিচয়। সেই কারণেই তিনি নতুনভাবে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ হিন্দুস্থানী সঙ্গীত ও তাব রাগরাগিণীকে বিচার করে, মূল দশটি ঠাটে ভাগ করতে সাহস কবেছিলেন। এবং প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে বিশেষ উপকারী, “লক্ষণ গীত” নামক সঙ্গীতের বহুল প্রচারের ব্যবস্থা করলেন। এ ছাড়া, কতকগুলি রাগিণীর প্রতি উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতজ্ঞদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে বললেন যে, সেগুলি হলো “সন্ধিপ্ৰকাশ” রাগিণী। এই শব্দটি প্রকাশ করে তিনি ভারতীয় সঙ্গীতের রাগরাগিণীর উৎপত্তির একটি গূঢ়তম রহস্যের দ্বার উদ্ঘাটন করেছেন বলেই আমরা মনে করি। ভারতীয় রাগরাগিণী যে ভাবতের প্রতিদিনকার, প্রতিমাণের প্রকৃতি বা ঋতুর অভিব্যক্তির সঙ্গে কি রকম অঙ্গাঙ্গিভাবে জড়িত, “সন্ধিপ্ৰকাশ” রাগরাগিণীর বিশ্লেষণের দ্বারা সেই পরিচয়টিকে তিনি প্রকাশ করে কথাটিকে আরো ভালো করে বুঝিয়ে গেলেন। “সন্ধিপ্ৰকাশ” রাগিণী কী,

সংক্ষেপে তার একটু আলোচনা করলে, বোধহয় সাধারণ পাঠকের পক্ষে বিষয়টা বুঝতে অসুবিধা হবে না।

‘সন্ধি’ শব্দের অর্থ হলো মিলন। দিন ও রাত নিয়ে ২৪ ঘণ্টা। এর মধ্যে অতি প্রত্যুষে এবং সন্ধ্যার দিন ও রাত্রি দু’বারে পরস্পরে মেলবার সুযোগ পায়। এই মিলনকালকে বলা চলে সন্ধিকাল। সূর্য বা চন্দ্রগ্রহণের আরম্ভ ও শেষ হতে যেমন সময় লাগে, এই দিবা-রাত্রির মিলনকালটিও সেই প্রকারের। ধীরে ধীরে মিলনের দিকে উভয়ে যেন এগিয়ে আসে। মিলনের পরে আবার তেমনি সময় নিয়ে ধীরে ধীরে পরস্পর বিচ্ছিন্ন হতে থাকে। এইরূপ মিলন ও বিচ্ছেদে, সময় লাগে প্রায় তিন ঘণ্টা। প্রত্যুষে ৪টা থেকে ৭টা আর সন্ধ্যায়ও ৪টা থেকে ৭টা। সকাল ও সন্ধ্যায় এই তিন ঘণ্টা সময়ের মধ্যে উচ্চাঙ্গের হিন্দী সঙ্গীতের যে যে রাগ বা রাগিণী ক’টি গাইবার নির্দেশ আছে, সেই রাগ বা রাগিণীগুলিকে বলা হয়েছে “সন্ধিপ্রকাশ” রাগিণী। এগুলি প্রথম শ্রেণীর রাগিণীর পর্ধায়ে পড়ে। সকালের সন্ধিকালে গাইবার রাগিণীগুলি সবই নাকি ভৈরব ঠাটের, অর্থাৎ ভৈরব, কালংড়া, রামকেলী, যোগিনী ও বিভাস। আর সন্ধ্যাকালের মধ্যে পড়ে পূর্বী ও মারবা ঠাটের রাগিণীগুলি। যথু, ত্রী, পূর্বী, পুরিয়া, ধানেত্রী, বসন্ত, পরজ, সোহিনী, ললিত ও মারবা। ভৈরব, পূর্বী ও মারবা ঠাটের মোট ১৪টি রাগরাগিণীতে কোমল ঋ, শুদ্ধ গা ও না স্বরগুলি একইভাবে থাকে। তার কোন পরিবর্তন হয় না।

“সন্ধিপ্রকাশ” রাগিণীর এই চিন্তা, পণ্ডিত ভাতখণ্ডের মনে প্রথম কিতাবে এসেছিল, তার সঠিক সংবাদ আমরা জানি না। কিন্তু ঠিক এইরূপ একটি প্রশ্নের উদ্ভব হয়েছিল গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের মনে, তাঁর ঘোবনে। সঙ্গীতের উপর লেখা, তাঁর একটি পুরাতন প্রবন্ধ, নাম হলো “সঙ্গীত ও ভাব”, ভারতী পত্রিকার ১২৮৮ সালের জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় ছাপা হয়েছিল। প্রবন্ধটির বিষয়ে গুরুদেব তাঁর স্মৃতিকথায় বলেছেন যে, ১২৮৮ সালের বৈশাখের ৮ তারিখে (ইং ১৮৮১, ১৯ এপ্রিল) বেথুন সোসাইটির উদ্যোগে অস্থগীত মেডিক্যাল কলেজের একটি সভায়, এই প্রবন্ধটি তিনি প্রথম পড়েন। দৃষ্টান্ত হিসেবে, নানা প্রকার স্বর দিয়ে গানও শুনিয়েছিলেন তিনি নিজে। সভাপতি ছিলেন রেভারেণ্ড কৃষ্ণমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়।

গুরুদেবের বক্তৃতার মূল বিষয় ছিল “গেয় সঙ্গীত”। তাতে তিনি বলেছিলেন, ভারতীয় “রাগরাগিণীর উদ্দেশ্য ভাব প্রকাশ করা মাত্র। কিন্তু

এখন তাহা কি হইয়া দাঁড়াইয়াছে? এখন রাগরাগিণীই উদ্বেগ হইয়া দাঁড়াইয়াছে। যে রাগরাগিণীর হস্তে ভাবটিকে সমর্পণ করিয়া দেওয়া হইয়াছিল, সে রাগরাগিণী আজ বিশ্বাসঘাতকতাপূর্বক ভাবটিকে হত্যা করিয়া স্বয়ং সিংহাসন দখল করিয়া বসিয়া আছেন। আজ গান শুনিলেই সকলে দেখিতে চান, জয়জয়ন্তী, বেহাগ বা কানাড়া বজায় আছে কিনা...।”

“এখন সঙ্গীতবেত্তারা যদি বিশেষ মনোযোগ সহকারে আমাদের কি কি রাগিণীতে কি কি ভাব আছে তাহাই আবিষ্কার করিতে আরম্ভ করেন, তবেই সঙ্গীতের যথার্থ উপকার করেন। আমাদের রাগরাগিণীর মধ্যে একটা ভাব আছে, তাহা যাইবে কোথা বল? ..সঙ্গীতবেত্তারা সেই ভাবের প্রতি সকলের মনোযোগ আকর্ষণ করুন। কেন বিশেষ বিশেষ এক এক রাগিণীতে বিশেষ বিশেষ এক একটা ভাবের উৎপত্তি হয় তাহার কারণ বাহির করুন। এই মনে করুন, পূর্ববর্তীতে বা কেন সঙ্ক্যাকাল মনে আসে, আর ভৈরোঁতেই বা কেন প্রভাত মনে আসে? পূর্ববর্তীতে কোমল সুরের বাহুল্য, আর ভৈরোঁতেও কোমল সুরের বাহুল্য, তবে উভয়েতে বিভিন্ন ফল উৎপন্ন করে কেন? তাহা কি কেবল প্রাচীন সংস্কার হইতে হয়? তাহা নহে। তাহার গূঢ় কারণ বিচ্যমান আছে। প্রথমতঃ প্রভাতের রাগিণী ও সঙ্ক্যার রাগিণী উভয়েতেই কোমল সুরের আবশ্যক। প্রভাত যেমন ধীরে ধীরে, অতি ক্রমশঃ নয়ন উন্মীলন করে, সঙ্ক্যা তেমনি অতি ধীরে ধীরে ক্রমশঃ নয়ন নিম্নলিত করে। অতএব কোমল সুরগুলির অর্থাৎ যে সুরের মধ্যে ব্যাখ্যান অতি অল্প, যে সুরগুলি অতি ধীবে ধীরে অতি অলঙ্কিতভাবে পরস্পরের উপর মিলাইয়া যায়, সঙ্ক্যা ও প্রভাতের রাগিণীতে সেই সুরের আধিক্য। তবে, প্রভাতে ও সঙ্ক্যায় কি বিষয়ে প্রভেদ থাকা উচিত? না, একটাতে সুরের মশঃ উত্তরোত্তর বিকাশ হওয়া আবশ্যক, আর একটাতে অতি ধীরে ধীরে সুরের ক্রমশঃ নিমীলন হইয়া আসা আবশ্যক। ভৈরোঁতে ও পূর্ববর্তীতে সেই বিভিন্নতা রক্ষিত হইয়াছে, এই জন্যই প্রভাত ও সঙ্ক্যা উক্ত দুই রাগিণীতে মূর্তিমান।”

বক্তার এই অংশটুকু পড়ে মনে হয় যেন পণ্ডিত ভাতখণ্ডের সন্ধিপ্রকাশ রাগিণীর চিন্তা গুরুদেবের উপরোক্ত প্রশ্নেরই জবাব। গুরুদেব সঙ্গীতবেত্তাদের যে বিষয়ে আবিকারের জন্তে সে সময় আহ্বান জানিয়েছিলেন, তার বহু বছর পরে, অর্থাৎ ১৯০২ সাল থেকে ১৯১৪ সালের মধ্যে, ভাতখণ্ডে যেন সেই আহ্বান স্বীকার করলেন। যেন গুরুদেব যে সূত্রটির ইঙ্গিত করেছিলেন,

ভাঙখণ্ডে যেন সেই শূজটি ধরে বিচার-বিশ্লেষণী বুদ্ধির দ্বারা তাকে প্রত্যক্ষভাবে সকলের সামনে প্রকাশ করে ধরলেন। এখন আমার প্রশ্ন হচ্ছে যে, একজনের চিন্তার সঙ্গে আর একজনের কাজের মধ্যে এই ঐক্য দেখা দিল কি করে? এ কি উভয়ের ভিন্নভাবে একই পথে চিন্তার ফল, না, একই চিন্তার কোন মূল উৎস অন্তর্ভুক্ত আছে, যার কথা এখনো পর্যন্ত আমরা জানতে পারিনি!

গুরুদেবের স্মৃতি

শান্তিনিকেতন বিদ্যালয়ের আরম্ভের কয়েক বছর গুরুদেব নিজেই ছাত্রদের গান শেখাতেন। সঙ্গে ছিলেন দিনেন্দ্রনাথ, এবং কয়েক বছর পরে যোগ দিলেন অজিত চক্রবর্তী।

১৯১২ সালের পর বিদ্যালয়ের ছাত্রসংখ্যা যখন বাড়লো, তখন গুরুদেব গান শেখানোর সময় খুবই কম পেতেন। কিন্তু উৎসব বা অহুষ্ঠানের গান প্রায়ই তিনি নিজে শেখাতেন। ছাত্র ও শিক্ষকদের, একসঙ্গে।

আমি যখন ৫।৬ বছর বয়সের বালক, তখন থেকেই দিনেন্দ্রনাথের কাছে গুরুদেবের গান শিখতে শুরু করি, একসঙ্গে ছোট-বড় অনেকে মিলে। সন্ধ্যাবেলায় এই ক্লাসটিতে গীতাঞ্জলির গানগুলি শিখতাম। প্রায়ই গুরুদেব আসতেন, বসতেন, নতুন গান থাকলে সেইখানেই সকলকে একসঙ্গে শেখাতেন। পরে সেই গানটি দিনেন্দ্রনাথ আমাদের আলাদা তালিম দিয়ে, ভাল করে গলায় তুলে দিতেন। নানা উৎসব, অহুষ্ঠান ও নাটকের বহু নতুন গান এইভাবে সকলে মিলে, গুরুদেব ও দিনেন্দ্রনাথের পরিচালনায় আমরা শিখেছি। বেশ খানিকটা বয়স যখন বেড়েছে, নতুন গান শেখাবার সময় গুরুদেব যখন দিনেন্দ্রনাথকে খবর দিতেন, দিনেন্দ্রনাথ তখন প্রায়ই আমাদের ডাকতেন গানগুলি একসঙ্গে শিখে নেবার জন্তে। ১৯৩০ সালের কিছু আগে থেকে মাঝে মাঝে গুরুদেবের কাছে একলা, নতুন গান শেখার প্রথম সুযোগ পাই। পরে, ১৯৩৫ সাল থেকে তাঁর কাছে সম্পূর্ণ একলা, একটানা গান শিখেছি তাঁর মৃত্যুর মাস দু-এক আগে পর্যন্ত। এমুগে আমার এই গান শেখার মধ্যে একবার মাত্র মাসখানেকের মত ছেদ পড়েছিল, বিদেশ ভ্রমণকালে, কিন্তু ফিরে আসার পর, তিনি নিজেই আমাকে সে-ক'টি নতুন গান শিখিয়ে দিয়েছিলেন। ১৯৩৫ সাল থেকে সাধারণ গান, নৃত্যনাট্যের গান এবং গীতিনাট্যের গানের সবই তাঁর কাছে আমার শেখা। অল্পদের তা শিখিয়েছি পরে, তাদের দিয়ে গুরুদেবকে সে গান শুনিয়েছি, নিজেও গিয়েছি। কখনো কখনো অনেককে নিয়ে নতুন গান গুরুদেব এমুগেও শিখিয়েছেন, আগের দিনের মত।

গুরুদেবের কাছে যখন একলা গান শিখতাম—বিশেষ করে নতুন গান—তখন তাঁরই হাতে লেখা গানগুলির একটি করে কপি আমি পেতাম তাঁর কাছে। নানা প্রকার ভালমন্দ কাগজে এই গানগুলি তিনি আমার জন্তে আগে থেকেই নিজের হাতে লিখে রাখতেন। অনেক গানে তিনি নিজের নামও সহ করে দিয়েছিলেন। সেই গানের কাগজের উপরেই সংক্ষেপে সুর ও তালের নানা চিহ্ন দিতাম গানটি তাড়াতাড়ি শেখার ও তার সুর মনে রাখবার জন্তে। পরে বাড়ী ফিরে এসে সেই পাণ্ডুলিপি থেকে ভুল করে তা খাতায় লিখে রাখতাম।

নতুন নৃত্যনাট্য “চণ্ডালিকা”র পুরো গান শেখা শেষ করে, কাগজগুলি পর পর ঠিকমত আগে থেকে সাজিয়ে না নেওয়ার জন্ত, তাঁকে গান শোনার সময় আমার অসুবিধা হয়েছিল। গুরুদেব তা দেখে নৃত্যনাট্যটি একটি ভালো খাতায় নিজের হাতে লিখে পরের দিন আমাকে দিয়ে বললেন, “একজায়গায় গানগুলি পর পর সাজানো না থাকায় তোর অসুবিধা দেখে আমি গত রাতে এই খাতায় সব ঠিকমত সাজিয়ে লিখে দিয়েছি। এটি দেখে পর পর গাইতে এখন আর তোর কোন অসুবিধা হবে না।” সেই খাতাটি এখনো আছে। এইভাবেই তাঁর কাছে নানা প্রকার নতুন গান শিখতে গিয়ে, সব মিলিয়ে একশ’র বেশী তাঁরই হাতে লেখা গান আমার পাবার সৌজাগ্য হয়েছিল। যত্ন করে তা রেখেছি। মাঝে মাঝে তা দেখি, আর ভাবি সেই সব দিনের কথা।

গুরুদেবের কাছে একলা গান শেখার আমার কোন নির্দিষ্ট সময় ছিল না। দিনে ও সন্ধ্যায় যখন তিনি গান রচনা করেছেন, তখন ডেকে পাঠিয়েছেন গানগুলি শিখে নেবার জন্তে। অতি প্রত্যুষেও যেতে হয়েছে, রাত ১০টার পরও তাঁর ডাক পেয়েছি, বহুবার। তাঁর ভয় ছিল, যদি সুর ভুলে যান।

“তাশের দেশ” রচনার একদিনের একটি ঘটনার কথা মনে পড়ে। সেদিন তিনি একসঙ্গে পাঁচটি গানে সুর দিয়েছেন, সমস্ত ছপূর ধরে। বিকেল তিনটে নাগাদ তাঁরই এক ভৃত্য গিয়ে আমাকে খবর দিল, এখনি একবার গুরুদেবের কাছে যেতে হবে নতুন গান শিখে নিতে। সে সময়ে আমি আগের দিনে তাঁর কাছে শেখা নতুন গানগুলি গাইয়েদের শেখাচ্ছিলাম। কারণ, সন্ধ্যায় মহড়ায় গুরুদেবকে তা শোনার কথা ছিল; ভৃত্যটিকে বললাম, আমি একটু পরে যাচ্ছি। সে সময় তিনি কোথাক বাড়ীটিতে থাকতেন। যেতে আমার প্রায় আধ ঘণ্টা দেরী হয়েছিল। গিয়ে দেখি, তিনি যে ঘরে বসে

এবার বুঝি ^{ভোলা} ~~হলি~~ তোলা তোলা -

কি হি তাহে যদি বা তুমি ভোলা।

^{যাযাবর} ~~বাকি~~

কিই ॥ ~~কথাটি~~ ^{এছিল} গান,

~~কখন~~ ^{কখন} তব আমার পানে

~~কখন~~ ^{কখন} আমি তোলা।

^{সম্মান}

~~গো~~ ^{গো} এমনি ওরা আমার

উঠিবে ^{দূরে} বিবাহকাল মাঝে।

^{এই}

~~যে~~ ^{যে} সুর ~~কি~~ ^{কি} বাজে বীণাতে -

যেখানে যাব বহিরে সাথে,

এমনিতে তব আমার হাতে

বিদায় দ্বার খোলো ॥

স্বর্গীয় লক্ষ্মীকান্ত

সংসার নব তামার নবকল
নবক কথার মৌল।

সংসার কলি কলার কলার কলার
সংসার কলার কলার কলার।

নবক দিলে কলি কলার কলার;
সংসার কলার কলার কলার;
সংসার কলার কলার কলার;
সংসার কলার কলার কলার।

কলি কলার কলার কলার কলার
কলি কলার কলার কলার কলার;
কলি কলার কলার কলার কলার;
কলি কলার কলার কলার কলার;

কলি কলার কলার কলার কলার
কলি কলার কলার কলার কলার;
কলি কলার কলার কলার কলার;
কলি কলার কলার কলার কলার;

কলি কলার কলার কলার কলার

একদিন চির নর তার
হাস্যে
অন চির নর

একদিনে বসেছে গোপাল।

নরকে অসম অসম অসম, কালো অসম।

চক্রে বসে বসে মাঝে মাঝে মাঝে অসম

এক মাঝে মাঝে অসম মাঝে মাঝে

এক মাঝে মাঝে অসম মাঝে মাঝে

এক মাঝে মাঝে অসম মাঝে মাঝে

এক মাঝে মাঝে অসম মাঝে মাঝে

এক মাঝে মাঝে অসম মাঝে মাঝে

এক মাঝে মাঝে অসম মাঝে মাঝে ॥

(আমি বুঝানোর গান)

ਤੇਰੇ ਭੁੱਖੇ ਪਾਸੇ ਭੁੱਖੇ ਪਾਸੇ ਹੀ,
 ਤਾਂ ਮੇਰਾ ਪਿਆਰ ਰਹਿ,
 ਜਾਏ ਰਾਹਾਂ ਤੋਂ ਦੂਰ
 ਮੇਰਾ ਸਾਥ ਨਾ ਜਾਵੇ।

(জীবনের শেষ দিককার বচন)

— 4 —

ନି। ଅନ୍ଧ, ତାରି ଅନ୍ଧ?

[illegible]

লিখতেন সেখানেই গানের খাতাটি খুলে চেয়ারে চুপ করে বসে আছেন। মৃণ গম্ভীর। অহুমান করলাম, কিছু একটা ঘটেছে। কিন্তু কি যে হতে পারে তা বুঝতে পারলাম না। আমি চুপ করে দাঁড়িয়ে আছি, উনিও কিছু বলছেন না, আমার দিকে তাকাচ্ছেনও না। প্রায় ৮১০ মিনিট এই ভাবে কাটলো। তারপর নিজের হাতে লেখা গান ক'টি আমার হাতে দিয়ে বললেন, পাশে মোড়া নিয়ে বসতে। বিরক্ত হয়েছেন বুঝতে পারছি, কিন্তু কারণ জিজ্ঞাসা করতে সাহস হচ্ছে না। পাশে বসে আমি গানের কথাগুলি একটি একটি করে মনে মনে পড়ছি, তখন গম্ভীর কণ্ঠে যা বললেন তা হলো, সারা দুপুর এই পাঁচটি গানের সুর তৈরী করে, তা মনে রাখবাব জ্ঞা ক্রমাগত গেয়ে তিনি ক্লাস্ত। এ বয়সে তাঁর পক্ষে এভাবে পরিশ্রম করে সুর মনে রাখা অসম্ভব। আমাকে সংবাদ দেওয়া হলো, কিন্তু আমি এলাম দেয়ী করে। কাজ থাকলে তা বন্ধ করে চলে এলাম না কেন, ইত্যাদি। তখন বুঝলাম, গুরুদেবের রাগের কাবণ। আমার মন কিন্তু ঐ কথা শুনে সম্পূর্ণ হালকা হয়ে গেল। বললাম, 'সত্যি আমার অগ্ণায় হয়েছে দেয়ী করে আসায়, কিন্তু গান ক'টি আমি যত তাড়াতাড়ি সম্ভব শিখে নেবো, গেথবার সময় একটুও কষ্ট দেবো না।' আধ ঘণ্টার মধ্যে সব ক'টি গান শিখে, তাঁর হাতে লেখা গানের কাগজ ক'টিতে সুর ও চিহ্নাদি দিয়ে বেশ কয়েকবার ঘুরিয়ে ফিরিয়ে গানগুলি তাঁকে গেয়ে যখন শুনিয়ে দিলাম, তখন তিনি অত্যন্ত খুশি। খুশি মনে বনমালীকে ডেকে বললেন যে, আমরা অত্যন্ত পরিশ্রম হয়েছে, ভাল করে খাইয়ে দিতে। সঙ্গে সঙ্গেই খাবার এসে গেল। পাশে বসে খেতে খেতে নানা কথা চলল দুজনেব মধ্যে। তার মাঝেই গানের এ কলি সে কলি গাইতে লাগলাম। গুরুদেব মন দিয়ে শুনলেন। খাওয়া শেষ করে তাঁকে বললাম, 'হয়তো আজই আপনাকে গানগুলি ভাল করে গেয়ে শোনাতে পারবো, সন্ধ্যাবেলায়।' সন্ধ্যায় তা শুনিয়ে, তাঁকে খুশি করতেও পেবেছিলাম।

রবীন্দ্রনাথ ও পল্লীসংস্কৃতি

ভাবত-সভ্যতার ধাত্রীভূমি ছিল গ্রাম। এইখানেই প্রাণের নিকেতন। মনুষ্যস্রষ্টার সমস্ত ব্যবস্থা পল্লীতে পল্লীতে সর্বত্রই রক্ষিত ছিল। এমন গ্রাম ছিল না, যেখানে সর্বজনস্বলভ প্রাথমিক শিক্ষার পাঠশালা না ছিল। চার-পাঁচটি গ্রামের মধ্যে, অস্তুত একজন শাস্ত্রজ্ঞ পণ্ডিত ছিলেন, যার ব্রত ছিল বিদ্যার্থীদের বিদ্যাদান করা। এমনি ভাবে, সর্বাঙ্গীণ প্রাণশক্তি গ্রামে-গ্রামে পরিব্যাপ্ত হয়েছে। মানুষের চিত্তকে উপবাসী থাকতে হয়নি। তখনকার সমাজ বিদ্যার যে-কোনো বিষয়কেই শিক্ষণীয়, রক্ষণীয় বলে জানত। শিক্ষার বিশেষ চর্চা ছিল টোলে, চতুষ্পাঠীতে, কিন্তু সমস্ত দেশেই বিস্তীর্ণ ছিল বিদ্যার ভূমিকা। বিশিষ্ট জ্ঞানের সঙ্গে সাধারণ জ্ঞানেব নিত্যই ছিল চলাচল। দেশে এমন অনাদৃত অংশ ছিল না, যেখানে রামায়ণ-মহাভারত, পুরাণকথা, ধর্মব্যাখ্যা নানা প্রণালী বেয়ে প্রতিনিয়ত ছড়িয়ে না পড়ত। এমনকি, যেসকল তত্ত্বজ্ঞান, দর্শনশাস্ত্র কঠোর অধ্যবসারে আলোচিত, তারও সেচন চলেছিল সর্বক্ষণ জনসাধারণের চিত্তভূমিতে। যাত্রাগানের পালায়, বাউল-বৈরাগীদের গানে, কথকতায় শোনা যেত দেহতত্ত্ব, সৃষ্টিতত্ত্ব ও মুক্তি তত্ত্ব। তারই সঙ্গে থাকত নাচ-গান-কৌতুকের দ্রুত মুখরিত ঝংকার। বিচিত্র রসের যোগে লোকে শুনেছে ধ্রুব-গ্রহলাদের কথা, সীতার বনবাস, কর্ণের কবচদান, হরিশ্চন্দ্রের সর্বস্বত্যাগ ইত্যাদি কাহিনী। এ ছাড়া গ্রামে গ্রামে নানাপ্রকার ব্রত, পার্বণ, পূজা, জয়, মৃত্যু ও বিবাহাদি উৎসবের মাধ্যমে, নানা প্রকার শিল্প ও নৃত্যগীতবাণী ছিল স্বতঃ উৎসারিত। গ্রামে-গ্রামে মন্দির তৈরি হয়েছে, তা আজ ভয়প্রায় হলেও, তার স্থাপত্য ও পোড়ামাটির শিল্পকলার উৎকর্ষ, আজও আমাদের মনে বিস্ময় সঞ্চার কবে। এ-সবের শিল্পীদের বাস ছিল গ্রামে। গ্রাম-সমাজের প্রতিদিনকার ব্যবহৃত বস্তু ও নানা প্রকার দ্রব্যে আমরা সে-যুগের একটি অতি-উন্নত শিল্পকটির প্রকাশ দেখি।

তখনও দুঃখ ছিল অনেক, অবিচার ছিল, জীবনাত্মার অনিশ্চয়তা ছিল পদে পদে, কিন্তু সেইসঙ্গে এমন একটি শিক্ষার প্রবাহ ছিল, যাতে ভাগ্যের বিমুখতার মধ্যে মানুষকে তার আন্তরিক সম্পদের অব্যবহৃত পথ দেখিয়েছে, মানুষের যে

শ্রেষ্ঠতাকে অবস্থার হীনতার হেয় করতে পারে না, তার পরিচয় উজ্জ্বল করেছে।

গ্রামসমাজের সর্বাঙ্গীণ শিক্ষার ব্যবস্থা ছিল স্বৈচ্ছিক। তার পিছনে কোনো আইন ছিল না, বাইরের কোনো তাগিদ ছিল না। তার স্বতঃস্ফূর্ত ছিল ঘরে-ঘরে, যেমন রক্তচলাচল হয় সর্বদেহে। এই ভাবে গ্রামবাসীরা কর্মে ও কৃষিকাজের সঙ্গে জ্ঞান ও আনন্দের আবেষ্টনে, গ্রামগুলিতে সংস্কৃতির একটি পরিপূর্ণ প্রাণবান আবহাওয়া রচনা করতে পেরেছিল।

কেউ কেউ মনে কবেন, প্রাচীন গ্রামসমাজের যে চিত্র আমরা আজ আঁকি, প্রকৃতপক্ষে গ্রামগুলি নাকি সেইকপ ছিল না। জাতিভেদ ও সর্ববিষয়ে কৃপমণ্ডকতার দুষণীষ মনোভাব আঁকড়েই গ্রামসমাজ কোনো রকমে বেঁচে ছিল; অর্থাৎ, সে সমাজ ছিল প্রবাহহীন বদ্ধ জলাশয়ের মত দূষিত। এ কথার সত্যতা ইংরেজ-যুগে গ্রামগুলির অবস্থা দেখে আমরা হয়তো স্বীকার কবে নিতে পারি। কিন্তু তার পূর্ববর্তী যুগের গ্রামসমাজের পক্ষে তা সত্য বলে মানতে পারি না। মুসলমান-যুগের শেষ পর্যন্ত, ভারতীয় সভ্যতার ধাত্রীভূমি যে ছিল গ্রাম, এ কথার সমর্থনে কয়েকটি কথা বলতে ইচ্ছা করি।

ভারতীয় সভ্যতা মূলে চিরকালই ধর্মকেন্দ্রিক। ভারতীয় সমাজকে অতি প্রাচীনকালে চালনা করেছেন বর্ণাশ্রমের মূনি-ঋষিরা। বৌদ্ধযুগে করেছেন—বৌদ্ধ সম্যাসীদেব দ্বাৰা পবিচালিত বৌদ্ধবিহাব নামক বড় ও ছোট শিক্ষা-কেন্দ্রগুলি, মধ্যযুগে করেছেন—হিন্দু ও মুসলমান সন্ত ও সূফী সাধকেরা, বড় বড় তীর্থক্ষেত্রের গুরুবা। ইংরেজ-যুগে সমাজকে চালনা করেছেন ঈরা, তাঁরা সকলেই প্রায় কোনো-না-কোনো ধর্মসম্প্রদায়ের গুরু বা ধর্মমতের প্রকৃত ভক্ত। যাব শেষ উদাহরণ এ যুগে হলেন, গুরুদেব ববীন্দ্রনাথ ও মহাত্মা গান্ধী। দেখা গিয়েছে যে, ধর্মাত্মা মহাপুরুষেরা যুগের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে সমাজকে চালিয়েছেন; সমাজের নানা সমস্যা সমাধান করার চেষ্টা করেছেন। ইংরেজপূর্ব যুগ পর্যন্ত, প্রায় সব ধর্মাত্মাই ছিলেন গ্রামীণ সংস্কৃতির সৃষ্টি। এদের জন্ম ও শিক্ষা গ্রামের পবিবেশে। একমাত্র বুদ্ধদেব জন্মেছিলেন নগরে, বড়ও হয়েছিলেন সেই আবহাওয়ায়। কিন্তু তাঁকে সেই শহরের আবহাওয়া থেকে পালিয়ে যেতে হলো গ্রামাঞ্চলে। তিনি নিজে তাঁর সাধনার প্রচার করলেন গ্রামে ও তীর্থে, যা ছিল উচ্চস্তরের সাধনার কেন্দ্র। ধর্মকে কেন্দ্র করেই নানা শিল্পকলা, সংগীত, নৃত্য, অভিনয়ের চর্চা হয়েছে প্রাচীন যুগে, গ্রামে-গ্রামে। তাই সে যুগে রাজাদেব আনতে হতো জ্ঞানী, গুণী ও শিল্পীদের, নিজেদের দরবার

সাজানোর জন্তে, গ্রাম থেকে। কুস্তিবাস ফুলিয়া গ্রামের কবি। তিনি গোড়েশ্বরের দরবারে যখন গেলেন, তখন তাঁর নাম কবি হিসেবে গ্রামসমাজে সুপ্রতিষ্ঠিত। গ্রাম যদি কুপমত্বক হতে, তাহলে গ্রামের কবি চণ্ডিদাস লিখতে পারতেন না—‘শুনহ মাহুষ ভাই, সবার উপরে মাহুষ সত্য তাহার উপরে নাই’। চৈতন্যদেবের জন্ম গ্রামে, শিক্ষা তীর্থক্ষেত্রে, ধর্মপ্রচারের কেন্দ্র তীর্থে ও গ্রামে। অদ্বৈতবাদী ধর্মপ্রচারক শংকরাচার্যের জন্ম ও শিক্ষা গ্রামে, তার প্রচার রাজধানীতে নয়, তীর্থে ও গ্রামে। ভক্তিমার্গের গুরু মাধবাচার্যের জন্ম ও কর্ম গ্রামে। আসামের বৈষ্ণবাচার্য শংকরদেব জন্মেছিলেন গ্রামে, তাঁর প্রচারস্থান মঠগুলিও ছিল রাজাদের রাজধানীর বহু দূরে; তিনি নৃত্য-গীত, অভিনয় ও চিত্রকলার প্রচার করেছিলেন ঐ মঠের সাহায্যে, গ্রামের শিল্পীদের দিয়ে। কবীর, নানক প্রভৃতি সন্তদের আবির্ভাব গ্রাম থেকে, গ্রামই ছিল এদের কর্মস্থল। ধর্মনেতারা যুগের প্রয়োজন সাধনের জন্তেই এসেছিলেন। গ্রামসমাজের সাহায্যেই তাঁদের কাজ এগিয়েছিল।

এইভাবে বিচার করে দেখলে দেখতে পাওয়া যাবে যে, প্রাচীন গ্রামসমাজের যে চিত্র গুরুদেব এঁকেছেন, এ নিছক ভাববিলাস বা প্রাচীনের প্রতি মোহবশে নয়। সে সমাজ জীবন্ত ছিল বলেই, যখন যেভাবে যুগের প্রয়োজনে তার পরিবর্তন দরকার হয়েছে, তখনি বিনা দ্বিধায় তা করেছে। মুসলমান-যুগের শেষ পর্যন্ত এই ছিল গ্রামজীবনের প্রকৃত স্বরূপ। প্রথম বাধা পেল, যখন থেকে ইংরেজরা নগরকে কেন্দ্র করে তাদের সভ্যতাকে ভারতের উপর আরোপ করল। নতুন সভ্যতার সঙ্গে যোগ রক্ষার সুযোগ না পেয়ে, স্থাপূর্ব হয়ে রইল গ্রামগুলি। এত যুগ ধরে যা পেয়েছিল, তাকে কোনো মতে জাঁকড়ে ধরে বেঁচে থাকা ছাড়া, গ্রামের যেন আর কোনো কাজই রইল না।

ইংরেজ-শাসনের যুগে, শহরে ইয়োরোপীয় সভ্যতার অমুকরণ করতে গিয়ে দেশের যে অবস্থা দাঁড়াল, তাতে দেখা গেল, গ্রামগুলি শহরকে চারিদিকে যদিও ঘিরে আছে, তবু এত যোজন দূরে। মুখে আমরা যাই বলি, দেশ বলতে শহরবাসী আমরা যা বুঝি, সে হচ্ছে ভদ্রলোকের দেশ। জনসাধারণকে আমরা বলি ছোটলোক, ছোটলোকের পক্ষে সকল প্রকার মাপকাঠিই ছোট। ছোটরা ভদ্রলোকের ছায়াচর, তাদের প্রকাশ অসুজ্জল; অথচ দেশের অধিকাংশই তারা, সুতরাং দেশের অন্তত বারো আনাই অনালোকিত। ভদ্রসমাজ তাদের স্পষ্ট করে দেখতেই পায় না। মোট কথা হচ্ছে, দেশের যে অতিক্ষুদ্র অংশে

বুদ্ধি বিজ্ঞা মান, সেই সব লোকের সঙ্গে শতকরা পঁচাত্তর ভাগ লোকের ব্যবধান মহাসমুদ্রের ব্যবধানের চেয়ে বেশি। আমরা এক দেশে আছি, অথচ আমাদের দেশ এক নয়। গ্রামের ঠিকমত পরিচয় নেবার উপযুক্ত কৌতূহল পর্যন্ত আমাদের নেই। ওরা ছোটলোক; আমাদের মনে মানুষের প্রতি যেটুকু দরদ আছে, তাতে করে ওরা আমাদের কাছে দৃশ্যমান নয়। আমাদের জনসাধারণের মধ্যে নানা আন্দোলন চলে আসছে, কিন্তু সে আমাদের শিক্ষিত সাধারণের অগোচরে। জানবার জন্তে কোনো ঔৎসুক্য নেই—কেননা তাতে পরীক্ষা পাসের মার্কা মেলে না। এই কারণেই—দেশ থেকে সৌন্দর্য গেল, স্বাস্থ্য গেল, বিজ্ঞা গেল, আনন্দের প্রবাহ ক্ষীণ, প্রাণও অবশিষ্ট আছে অতি অল্পই। পল্লীর জলাশয় শুষ্ক, বায়ু দূষিত, পথ দুর্গম, ভাণ্ডার শূন্য, সমাজবন্ধন শিথিল, জীর্ণ কলহ কদাচার লোকালয়ের জীর্ণতাকে প্রতি মুহূর্তে জীর্ণতর করে তুলছে।

উপরের কথাগুলি গুরুদেবই বলেছিলেন। বলতে পাবার কারণ হলো, বাবো বংসবের উপর একটানা পূর্ববাংলার পল্লী-অঞ্চলে বাস ও পল্লীর সমাজ-ব্যবস্থা, স্বাস্থ্য, অর্থ, শিক্ষা ও তার আনন্দের জীবনের সঙ্গে ভালোবাসার দ্বারা ঘনিষ্ঠ পরিচয় লাভ। সেই পরিচয়েই, ইংরেজ-সভ্যতা ভাবতের নগরসমাজ ও গ্রামসমাজের কতখানি ক্ষতি করেছে, সহজেই তা তিনি বুঝতে পারলেন। ভাবতে লাগলেন উপায়। এবং বুঝলেন যে, এ যুগের বিদেশী সভ্যতা যতই উজ্জ্বল বা নিজেদের দেশের পক্ষে যতই প্রাণবান হোক-না কেন, আমাদের দেশে তার অমুকরণ বৃথা হয়েছে। আমরা তাদের সাজ পরেছি, বুলি শিখেছি, কিন্তু খাটি ইংরেজ বনে যাওয়া সম্ভব হয়নি। ইংরেজ জাতির চরিত্রের গুণগুলির কিছুই আমরা নিতে পারিনি। ভাবলেন, যে সমাজব্যবস্থার প্রভাবে আমাদের প্রাচীন সভ্যতা বা সংস্কৃতি উৎকর্ষ লাভ করেছিল, সেই দিকেই আমাদের ফিরে তাকাতে হবে। নতুন যুগের সভ্যতা গড়ে তোলবার কথা চিন্তা করেই শহরবাসী ভদ্রলোকদের ডাক দিবে, ‘স্বদেশী সমাজ’ (১৩১১) ও ‘ছাত্রদের প্রতি সম্ভাষণ’ (১৩১২) বক্তৃতার মাধ্যমে বলেছিলেন গ্রামের দিকে ফিরে তাকাতে, তার হৃদয়টিকে সহানুভূতির সঙ্গে অমুভব করতে। শিক্ষায়, স্বাস্থ্যে, ধনে-মানে গ্রামবাসী যতই ক্ষুদ্র হোক-না কেন, তাদের মধ্যেই ভারতের প্রকৃত স্বরূপটি এখনো বেঁচে আছে। সেইখানেই আসল ভারতবর্ষ। বলেছিলেন, নগরের মুষ্টিমেয় ভদ্রসমাজই একমাত্র ভারতবর্ষ নয়। যদি দেশের মুক্তিসাধন

করতে হয়, তবে পরীক্ষামাজের আত্মশক্তিকে জাগাতে হবে। গ্রামকে অবহেলা করে নয়, তার সঙ্গে ভালোবাসার দ্বারা এক হয়ে। শহর ও গ্রাম সকলেই যেন এক হয়ে বলতে পারে—আমরা বিদেশীর মুখাপেক্ষী হয়ে বাঁচতে চাই না, আমাদের যা প্রয়োজন আমরা নিজেদের শক্তিতেই তা গড়ে নেব। দেশনেতারা তাঁর পরামর্শ বুঝি গ্রহণ করলেন না। কিন্তু গুরুদেব নিজে দেশবাসীকে উদ্দেশ্য করে যখনই যা বলেছেন সে কথা দেশ গ্রহণ করল কি না-করল, তার অপেক্ষায় তিনি কখনো বসে থাকেননি। নিজে হাতে-কলমে কাজ করে সেই চিন্তাকে রূপ দেবার চেষ্টা করতেন। এ পথেও তিনি কাজ শুরু করে দিয়েছিলেন একলা গুটিকতক অমুরাগী সহচর নিয়ে নিভূতে, পূর্ববাংলার পল্লীতে। ভারতীয় সংস্কৃতির ব্যাপক বিকাশ যে পদ্ধতিতে ঘটেছিল, স্থির করলেন, সেই প্রকার একটি আদর্শ কেন্দ্র ভারতের কোথাও তাঁকে গড়তে হবে—যা হবে ভারতীয় সাধনার বিকাশ-কেন্দ্র, প্রাচীনের অঙ্ক অমুকরণ নয়। প্রকৃতপক্ষে এইরূপ একটি চিন্তা থেকেই শান্তিনিকেতন ও ত্রীনিকেতনের উদ্ভব। এবং এ দুইয়ের সমষ্টি হলো বিশ্বভারতী বিশ্ববিদ্যালয়। এখানে ইংরেজ-যুগে প্রবর্তিত স্কুল-কলেজের রুটিন ও সিলেবাসের সাহায্যে শিক্ষাপদ্ধতি প্রচলিত। শহরের প্রয়োজনে তাকে অস্বীকার করা সম্ভব হলো না। কিন্তু ছাত্রছাত্রী ও কর্মী-সমাবেশে যে এক মানবসমাজ বিশ্বভারতীতে দেখা দিল তার জীবনধারার প্রতি একবার ধীর ভাবে সকলে চেয়ে দেখতে পারেন। এখানে বিভিন্ন জ্ঞান কর্ম মানবসেবা ও নানা প্রকার আনন্দচর্চার যে সম্মিলিত পরিবেশ রচিত হয়েছে, তার সঙ্গে এ সমাজ ওতপ্রোত ভাবে জড়িত। আপনা থেকেই এ সমাজ নানা দিকে শক্তি সঞ্চয় করে। নিত্য চেষ্টা হচ্ছে নিজের প্রয়োজনের সব-কিছুই যেন নিজের চেষ্টায় মেটাতে পারে। এবং তা যেন হয় স্বৈচ্ছিক। তিনি চেয়েছিলেন, স্কুল-কলেজের পড়া ছাড়াও এখানকার নানাপ্রকার সভ্যসমিতি উৎসব-অমুষ্ঠানের মাধ্যমে জ্ঞানের চর্চা নানা শাখায় এই সমাজে বিকশিত হয়ে উঠুক, বিচিত্র পথে কর্মের সাধনা সমাজের দৈনন্দিন প্রয়োজন মেটাক, আয়োজন বিচিত্র পথে বিস্তারিত হয়ে এই সমাজ ভারতের কাছে দৃষ্টান্তরূপে খাড়া হোক। তাঁর এই চিন্তা ভারতের ইংরেজ-যুগে প্রবর্তিত সভ্যতার কাছ থেকে পাওয়া নয়। কোনোদিক থেকেই সে সমাজের সঙ্গে এর মিল নেই। পুরাতন গ্রামীণ সমাজের যে চিত্র তিনি মনে ঝুঁকিয়েছিলেন এ হলো তারই রূপান্তর। যার সংক্ষিপ্ত বর্ণনা দিয়ে আলোচনার সূত্রপাত করেছি। বিশ্বভারতী গড়ে

উঠেছে প্রকৃত দেশজ আদর্শকে অবলম্বন করে। গুরুদেব যে কেবল ভাববিলাসী কবি নন, সত্যকার দেশপ্রেমিক কর্মী, এর দ্বারাই তিনি তা নিষ্ঠার সঙ্গে প্রমাণ করে গেলেন।

বহুদিন পর্যন্ত আমাদের ভদ্রসমাজের বিশ্বাস ছিল—পল্লীজীবন মৃতপ্রায়, পূর্বের মত সচল প্রাণপ্রবাহ তার বন্ধ হয়ে গিয়েছে। তার পক্ষে নতুন যুগকে সাহায্য করা বা নতুন যুগের সঙ্গে নিজেকে মানিয়ে নিয়ে এগিয়ে যাওয়া আর সম্ভব নয়। কিন্তু এই চিন্তার প্রতিবাদ কার্যকরভাবে প্রথম গুরুদেবই করলেন। এবং প্রমাণ করে দেখালেন যে, এখনো গ্রামীণ সংস্কৃতির মধ্যে যে শক্তি ঘুমিয়ে আছে, তাকে জাগাতে পারলে সমগ্রভাবে এ যুগের ভারতবর্ষ লাভবান হবে। এই কথার সত্যতা প্রমাণের জন্যে কয়েকটি মাত্র উদাহরণ উপস্থিত করছি।

শান্তিনিকেতন ও ত্রীনিকেতনের বাৎসরিক উৎসবের প্রধান অঙ্গ হলো মেলা। ভারতের আর কোনো বিশ্ববিদ্যালয় সেসব জায়গার প্রধান উৎসবে এইকপে মেলাকে স্থান দিয়েছেন বলে শুনিনি। এ বিষয়ে বিশ্বভারতী একক। এই মেলা-প্রচলনের ধারণা গুরুদেব পেয়েছিলেন আমাদের এই দেশের গ্রামাঞ্চলে প্রচলিত মেলাগুলি দেখে ও তার কথা শুনে। ‘মেলা’ যুগে যুগে ভারতীয় গ্রামীণ সমাজকে যে কত দিক থেকে সমৃদ্ধ করে এসেছে, তা বুঝেই তার কথা বলেছিলেন স্বাধীনতাকামী দেশনেতাদের কাছে, বিংশ শতাব্দীর গোড়াতে তাঁর ‘স্বদেশী সমাজ’ নামে লিখিত ভাষণে। তাঁরই ইচ্ছায় বিশ্বভারতীর প্রধান দুটি উৎসবসূচীর প্রধান অঙ্গ হিসেবে গৃহীত হয়েছে মেলা। ‘ভদ্রলোক’ ও ‘ছোটলোক’দের মিলনের ক্ষেত্র রচনা করে জ্ঞান কর্ম ও আনন্দের আদানপ্রদান করে যাচ্ছে এই মেলা। ‘স্বদেশী সমাজ’ বক্তৃতায় মেলাগুলিকে গ্রামের সর্বাঙ্গীণ উন্নতির বড় উপায় হিসেবে সাজাবার যে প্রস্তাব গুরুদেব করেছিলেন, বিশ্বভারতীর এই মেলা দুটি সেই আদর্শেই গঠিত হয়ে কতখানি কার্যকর হয়েছে আজ আমরা তা চাক্ষুষ দেখতে পাচ্ছি।

গুরুদেবের গানের কথা সকলেই জানেন। এদিক থেকে দেখকে তিনি দিয়ে গিয়েছেন অনেক। তাঁর এই বিরাট সৃষ্টির পথে যে দুটি প্রাচীন ভারতীয় সংগীতধারা তাঁকে বিশেষভাবে সাহায্য করেছিল, তার একটি হলো ভারতের উচ্চাঙ্গ হিন্দী সংগীত আর দ্বিতীয়টি হলো বাংলার পল্লীসমাজে প্রচলিত নানা প্রকার সহজ সরল গান—যার মধ্যে বাউল সম্প্রদায়ের গান বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। ভাবে ভাষায় স্বরে ও ছন্দে বাউলদের গানের প্রভাব গুরুদেবের

গানে নানা ভাবে ছড়িয়ে আছে। এ ছাড়া নতুন পথেও গুরুদেবের গান এগিয়ে গেছে এই সম্প্রদায়ের গানের সাহায্যে। নাটকে এই বাউলদের জীবনকে খাড়া করলেন আদর্শ চরিত্র হিসেবে। তাঁদের অধ্যাত্মচিন্তা, গুরুদেবের অধ্যাত্মজীবনে যে গভীর সাড়া জাগিয়েছিল তার কথাও আমাদের অজানা নয়।

বিশ্বভারতীয় যাবতীয় উৎসব-অমুষ্ঠান, সভাসমিতির সাজসজ্জার একটি বিশেষ ধারা আছে। সেই সজ্জার প্রধান অঙ্গ হচ্ছে আলপনা। এ শিল্পচর্চা গ্রামের মেয়েদের মধ্যে যুগে-যুগে চলে এসেছে। এর প্রাথমিক গুরুদেবই প্রথম অমুভব করলেন এ যুগে। এবং বিশ্বভারতীয় যাবতীয় উৎসব ও সভাসমিতিকে এই আলপনা দ্বারা সাজানোর জগু উৎসাহিত করলেন। শিল্পাচায নন্দলালের নেতৃত্বে সেই অজ্ঞাত অখ্যাত গ্রামীণ শিল্প আজ দেশের প্রায় সর্বত্র পরিবেশিত।

এ যুগের শিক্ষিত সমাজের নৃত্য-আন্দোলনের গুরু হলেন গুরুদেব স্বয়ং। তাঁর এই আন্দোলনের পিছনে নানা দেশের পল্লীসমাজের সহজ সরল নাচের প্রভাব আছে। বাংলার বাউলদের নাচের আদর্শও তাঁকে অমুপ্রাণিত করেছিল বলে ‘ফাস্তুনাই’তে (১৯১৬) অঙ্ক বাউলের চরিত্র রচনা করে সেই চরিত্রের অভিনয় করলেন তিনি নিজে। নাচে গানে ও অভিনয়ে গুরুদেব দর্শকদের মুগ্ধ করেছিলেন।

‘রাঁয়বেশে’ নাচ যখন নতুন করে শিক্ষিত সমাজে পরিচিত হলো তখন আমাদের শেখাবার জন্তে গুরুদেব ‘রাঁয়বেশে’ নর্তকদের আনালেন। নাচ হিসেবে এ হলো পুরুষদের অতি সাধারণ দলবদ্ধ নাচ। কিন্তু গুরুদেবের দৃষ্টিতে তার মূল্য ধরা পড়েছিল।

তিনি বললেন, বাংলার গ্রামাঞ্চলের যাত্রা তাঁর ভালো লাগে। তার একটি বড় কারণ হলো যাত্রার চিত্রপটহীন মঞ্চ। চিত্রিত দৃশ্যপট যে নাটকের অভিনয়ে না হলেও চলে, এ চিন্তা গুরুদেবের মনে জাগে এই যাত্রা দেখে। বিশ্বভারতীতে তাঁর নাটকের অভিনয়ে চিত্রিত দৃশ্যপটের ব্যবহার তাই তিনি তুলে দিলেন।

তাঁর নাটকে কথার সঙ্গে বহুল পরিমাণে গান যোজনায় রীতিটি তিনি গ্রহণ করলেন যাত্রা থেকে।

এই ভাবে গুরুদেবের প্রেরণায় পল্লীসংস্কৃতি বিভিন্ন দিকে প্রবল শক্তিতে নিজেকে বিকশিত করবার সূযোগ পেয়ে প্রমাণ করল যে, সে রক্ষণশীল নয়, সেও জানে যুগের সঙ্গে সমান তালে এগিয়ে যেতে।

এই পথে আমরা যদি না বাই, তাদের কাছে উপস্থিত হই শহরের ভদ্র-

লোকরূপে কেবল উপদেশবাক্য দানের উদ্দেশ্যে, তবে এতদিন তারা আমাদের যেমন দূরের মানুষ বলে জেনেছে, আজও তাই জানবে। মনে করবে, তারা ছোটলোক, তাদের সব কিছুই ছোট। এই মনোভাবের দ্বারা আক্রান্ত হয়ে স্বযোগ পেলেই তারা চেষ্টা করবে তাদের ছোটলোকত্ব দূর করে ভদ্রলোক হতে। এবং নিজের সমাজকে ভুলতে ও অবহেলা করতে।

এমন অনেক পল্লীবাসীর কথা জানি যাদের পূর্বপুরুষ বংশপরম্পরায় নিজেদের সমাজের প্রয়োজনে নৃত্য-গীত, অভিনয় ইত্যাদি নানা কলার চর্চা করে এসেছেন, কিন্তু তাঁদেরই এ যুগের বংশধরেরা স্কুল-কলেজের শিক্ষায় শিক্ষিত ভদ্রলোক হয়ে, গ্রামে ফিরে নিজেদের উৎসবাদিতে অগ্ন্যদেব সন্ধে একত্রে নাচ গান ও বাজনায যোগ দিতে লজ্জা বোধ করেছেন। স্বাধীনতার পরেও এই অবস্থার পরিবর্তন ঘটেনি। চাষীর ছেলে লেখাপড়া শিখে হাল-লাঙল ধরতে লজ্জা পায়, এ ঘটনা আমরা সর্বদাই দেখছি। সাঁওতাল-সমাজের ছেলে বর্তমানে শহরে বিদ্যালয় থেকে সামান্য লেখাপড়া শিখে বিদ্যালয়ের ছুটির দিনে নিজের বাপ-মা'র কাছে যেতে চায়নি, এমন ঘটনাও ঘটেছে। তাহলেই দেখা যাচ্ছে যে, বর্তমানে আমরা দরিদ্র পল্লীবাসীর সেবার যে পদ্ধতি গ্রহণ করেছি তাতে কোথাও গলদ আছে। ধাপে ধাপে এগিয়ে, পল্লী-সমাজের সর্বাদ্বৈগ উন্নতির সন্ধে তাল রেখে যদি এ কাজ করা হতো তবে তার ফল হতো অগ্নয়কমের। নিজেদের ছোট করে ভাববার যে সংস্কার গত প্রায় দু' শতাব্দী ধরে তাদের মনে বসে গিয়েছে সেটিকে দূর না করা পর্যন্ত কাজ সফল হবে না।

প্রায়ই দেখা যায় যে, গ্রামের আনন্দ ফিবিয়ে আনার জন্য ভদ্রলোক-সমাজ নিজেরাই নাচ গান ও অভিনয়ের আসর সাজান গ্রামে গ্রামে। জ্ঞানবুদ্ধির পক্ষে এ ধরনের কাজের প্রয়োজন আছে, কিন্তু প্রাণের যোগ এর দ্বারা ঘটে না। কারণ তারা ছোট হয়ে ভদ্রলোকের জিনিস দেখছে।

গুরুদেবের গান এদের মধ্যে প্রচার করার কথা উঠেছে। কিন্তু এই গান যদি গ্রামের সামনে আভিজাত্যের গর্ব নিয়ে উপস্থিত হয় তবেই সর্বনাশ। গুরুদেবের গান উচ্চস্তরের, তবুও গুরুদেবের মত লেগে চায় গ্রামের গানের সন্ধে এক-মাটিতেই বসতে। পংক্তিভোজনে যেন তাকে যোগ দিতে দেওয়া হয়। এর জন্তে আলাদা করে টেবিল-চেয়ার এনে পৃথক ভোজনের ব্যবস্থা যেন না হয়।

শহরের নবপ্রবর্তিত কিছু কিছু উৎসব গ্রামাঞ্চলে প্রবর্তনের চেষ্টা চলছে।

কিন্তু ষাঁরা সে কাজে নিযুক্ত তাঁরা গ্রামে প্রচলিত উৎসবগুলিকে তেমন মর্যাদা দেন না। সে সময়ে তাদের কাছ থেকে একটু দূরে দূরে থাকবারই তাঁরা চেষ্টা করেন। এর জন্তেই নবপ্রবর্তিত উৎসবগুলিকে গ্রামবাসীরা যে খুব আপনার করে নিতে পারছে তা মনে হয় না। এখনো পর্যন্ত যতটুকু দেখেছি তাতে বুঝেছি তা হয়নি। ভদ্রলোকদের খুশি করবার জন্তে সন্তোষ জানিয়েছে তারা, ধন্যবাদ জানিয়েছে ভদ্রতা করে। কিন্তু আপনার করে নেয়নি।

রবীন্দ্রনাথ ও বাংলার বাউল

গুরুদেব রবীন্দ্রনাথকে এক সময়ে পূর্ববঙ্গের পদ্মানদীর তীরবর্তী নিজের জমিদারির পল্লী অঞ্চলে প্রায় ১০।১২ বছর থাকতে হয়েছিল। বাংলাদেশের গ্রামসমাজ, তার সংস্কৃতি ও সেখানকার প্রকৃতির সঙ্গে প্রকৃত পরিচয় তাঁর সেটখানেই প্রথম ঘটে। ধীরে ধীরে এক গম্ভীর ভালবাসায় তা পরিণত হয়। সে ভালবাসা যে কতখানি সত্য ছিল, তা জানা যায় সেখান থেকে লেখা তাঁর বিপুল সংখ্যার চিঠিপত্রের স্বীকৃতি থেকে, নানা গল্প, কাব্য ও তাঁর আধ্যাত্মিক জীবনের বিকাশের ভিতর দিয়ে। আরম্ভে আমি তাঁরই একটি স্বীকৃতি উদ্ধৃত করছি। তারপরে আসবো অন্য কথায়।

বাংলাদেশের শিলাইদহে থাকাকালীন একটি বিশেষ দিনের কথা মনে করে গুরুদেব লিখছেন :—

“বর্ষার সময় খালটা থাকত জলে পূর্ণ। শুকনোর দিনে লোক চলত তার উপর দিয়ে। এ পারে ছিল একটা হাট, সেখানে বিচিত্র জনতা। দোতলার ঘর থেকে লোকালয়ের নীলা দেখতে ভালো লাগত। পদ্মার আমার জীবন-যাত্রা ছিল জনতা থেকে দূরে। নদীর চর, ধু-ধু বালি, স্থানে স্থানে জলকুণ্ড ঘিরে জলচর পাখী। সেখানে যে সব ছোট গল্প লিখেছি তার মধ্যে আছে পদ্মাতীরের আভাস। সাজাদপুরে যখন আসলাম, চোখে পড়ত গ্রাম্য জীবনের চিত্র, পল্লীর বিচিত্র কর্মোত্তম। তারই প্রকাশ ‘পোষ্টমাষ্টার’, ‘সমাপ্তি’, ‘ছুটি’ প্রভৃতি গল্পে। তাতে লোকালয়ের খণ্ড খণ্ড চলতি দৃশ্যগুলি কল্পনার দ্বারা ভরাট করা হয়েছে।

“সেই সময়কার একদিনের কথা মনে আছে। ছোট শুকনো পুরানো খালে জল এসেচে। পাঁকের মধ্যে ডিঙিগুলো ছিল অর্ধেক ডোবানো, জল আসতে তাদের ভাসিয়ে তোলা হলো। ছেলেগুলো নতুন জলধারার ডাক শুনে যেতে উঠেচে। তারা দিনের মধ্যে দশবার ক’রে ঝাঁপিয়ে পড়ছে জলে।

“দোতলার জানালায় দাঁড়িয়ে সে দিন দেখলুম, সামনের আকাশে নববর্ষার জলভারনত মেঘ, নীচে ছেলেদের মধ্যে দিয়ে প্রাণের তরঙ্গিত কল্লোল।

আমার মন সহসা আপন খোলা ছুয়ার দিয়ে বেরিয়ে গেল বাইরে হৃদয়ে। অত্যন্ত নিবিড় ভাবে আমার অন্তরে একটা অহুভূতি এল, সামনে দেখতে পেলুম নিত্যকালব্যাপী একটি সর্বাহুভূতির অনবচ্ছিন্ন ধারা, নানা প্রাণের বিচিত্র লীলাকে মিলিয়ে নিয়ে একটি অখণ্ড লীলা। নিজের জীবনে যা বোধ করছি, যা ভোগ করছি, চার দিকে ঘরে ঘরে জনে জনে মুহূর্তে মুহূর্তে যা-কিছু উপলব্ধি চলেচে, সমস্ত এক হয়েচে একটি বিরাট অভিজ্ঞতার মধ্যে।

“এমনি ক’রে আপন। থেকে বিবিক্ত হয়ে সমগ্র মধ্য ঋণকে স্থাপন করবামাত্র নিজের অস্তিত্বের ভার লাঘব হয়ে গেল। তখন জীবনলীলাকে রসরূপে দেখা গেল কোনো রসিকের সঙ্গে এক হয়ে। আগার সেদিনকার এই বোধটি নিজের কাছে গভীর ভাবে আশ্চর্য হয়ে ঠেকল।

“একটা মুক্তির আনন্দ পেলুম। জ্ঞানের ঘরে যাবার পথে একবার জানালার কাছে দাঁড়িয়েছিলুম ক্ষণকাল অবসর যাপনের কোতুকে। সেট ক্ষণকাল এক মুহূর্তে আমার সামনে বৃহৎ হয়ে উঠল। চোখ দিয়ে জল পড়চে তখন, ইচ্ছে করচে সম্পূর্ণ আত্মনিবেদন ক’রে ভূমিষ্ঠ হয়ে প্রণাম করি কাউকে। কে সেট আমার পরম অন্তরঙ্গ সঙ্গী যিনি আমার সমস্ত ক্ষণিককে গ্রহণ করছেন তাঁর নিত্যে। তখন মনে হ’ল আমার একদিক থেকে বেরিয়ে এসে আর একদিকে ব পরিচয় পাওয়া গেল। এষোহস্ত পরম আনন্দঃ, আমার মধ্যে এ এবং সে,—সেই এ যখন সেট সে-র দিকে এসে দাঁড়ায় তখন তাঁর আনন্দ।”

নিত্যকালের এই সঙ্গীকে গুরুদেব যৌবনের প্রারম্ভেও একদিন প্রত্যুষে কলিকাতার প্রথম অহুভব করেছিলেন। তাঁর নাম দিয়েছিলেন “জীবন-দেবতা”। এই জীবন-দেবতার আহুকুলোই সবার মধ্যে নিজের সত্তার অহুভূতির উন্মেষ হয়েছিল সেদিন। মন থেকে সব প্রকার ভেদাভেদ দূর হয়ে গিয়েছিল।

তাঁর কাছে তখন কেউই এবং কিছুই অপ্রিয় ছিল না। মুটে-মজুরদের রাস্তায় চলাব ভক্তি, শ্রমীর গঠন, তাদের মুখশ্রী তাঁর কাছে ভারি আশ্চর্য স্বন্দর মনে হয়েছিল। রাস্তা দিয়ে যুবকদের কাঁধে হাত রেখে হাসতে হাসতে যাওয়াটিকেও অসামান্য ঘটনা বলে মনে করেছিলেন। বাড়ীর সামনে দেখেন, একটি গাধার বাচ্চার ঘাড় চাটেছে একটি বাছুর। সেই পশুশাবকটির ভাষাহীন স্নেহ সন্তোষ দৃশ্যে একটি বিশ্বব্যাপী রহস্যবর্তা গুরুদেবের বুকের পাঁজরে বেজে উঠেছিল। এই ভাবে সেদিন মুহূর্তে মুহূর্তে সমস্ত কিছুর চলনের সঙ্গীতে গুরুদেব মুগ্ধ হয়েছিলেন। বিশ্বজগতের অতলস্পর্শ গভীরতার মধ্যে যে অফুরান রসের

উৎসব চারিদিকে হাসির ঝরনা ঝরছে সেটিকে যেন দেখতে পেরেছিলেন।

গুরুদেব এই রকমের একদল প্রেমিক সাধকদের সঙ্গ পেয়েছিলেন শিলাইদহেরই পল্লী অঞ্চলে। যারা আজকে বাংলা দেশে বাউল নামে বিখ্যাত। এঁরা একটি বিশেষ সম্প্রদায়। সংখ্যার দিক থেকে এ সম্প্রদায়ের অতি সামান্যই তখনো পর্যন্ত বর্তমান। এতে হিন্দুও ছিল মুসলমানও ছিল। তবুও ধর্মের এঁরা না হিন্দু না মুসলমান, এঁদের অধ্যাত্মজীবন গড়ে উঠেছিল এই দুই ধর্মের সামঞ্জস্যের মধ্য দিবে। এঁরা প্রেমের সাধক। অজানা অচেনা কারাগাহীন বিশেষ এক প্রেমের বস্তুকে ভালবেসেই এঁদের আনন্দ। যাকে তাঁরা বলেছেন ‘মনের মাহুষ’। কিন্তু সে মনের মাহুষ অঙ্গসব দেবদেবীর মত কোন শক্তির প্রতীক নন। তিনি মাহুষের বাস্তব জীবনের ভালমন্দ কিছুই করেন না। তিনি আছেন। প্রতিটি মাহুষের মধ্যে গোপনে। সেই গোপনবাসী মনের মাহুষের খবর প্রেমের সাধনায় তাঁরা পান। কিন্তু ধরতে পারেন না। তাই এঁদের গানের ভাষায় সর্বদাই প্রকাশ পেয়েছে সেই অন্তরবাসী মাহুষকে জেনেও না জানার অসৌম্য বেদনা। তাঁকে জানাব পথে যতই তাঁরা এগিয়ে চলেছেন ততই তাঁরা অহুভব করেন যে, না জানার দূরত্ব যেন বেড়েই চলেছে। কোথায় যে তার শেষ তার কোন নিশানা পান না। বাউলবা মনে কবেন, একমাত্র না-পাওয়ার ও না-জানার বেদনাব দ্বারাই সে-পথের সন্ধান মেলে। বেদনার গভীরতায় না-জানাকে জানার অহুভূতির আনন্দে মন ভবে ওঠে। তাই না-জানাব দুঃখ নিবৃত্তির কোন আকাঙ্ক্ষা তাঁদের মধ্যে নেই। শিলাইদহ অঞ্চলের বাউলদের সাধনা হলো এইরূপ এক দুঃখ ও আনন্দের অঙ্গাঙ্গিভাবে মেশা প্রেমের সাধনা, ভালোবাসার সাধনা, যার জগ্রে বাইবের কোন বিশেষ আধারের প্রয়োজন হয় না। বাউলদের কাছে এই মনের মাহুষের প্রতি প্রেমের বেদনা যখন নিবিড় হয়ে ওঠে তখন এই জগতের কোন কিছুর প্রতি ভেদাভেদের জ্ঞান থাকে না। এই জগ্রেই বোধ হয় তাঁদের বলে ‘সহজিয়া’। জাতিধর্ম নির্বিশেষে সংসারের সকলের সঙ্গেই তাঁদের খটে সহজ মিলন। বিশ্বের সঙ্গে তাঁদের একটি গভীর ঐক্যতানের সৃষ্টি হয়।

গুরুদেব এদিক থেকে বাউলদের সঙ্গে মিল অহুভব করেই তাঁর জীবন-দেবতার পবিচয় দিতে গিয়ে এক জায়গায় লিখেছেন :—

“বিশ্বদেবতা আছেন, তাঁর আসন লোকে লোকে, গ্রহ-চন্দ্র-ভারায়। জীবনদেবতা বিশেষ ঙ্গে জীবনের আসনে, হৃদয়ে হৃদয়ে তাঁর পীঠস্থান, সকল অহুভূতি সকল অভিজ্ঞতার কেন্দ্রে। বাউল তাঁকেই বলেচে মনের মাহুষ। এই,

মনের মানুষ, এই সর্ব মানুষের জীবনদেবতার কথা বলবার চেষ্টা করছি
'Religion of man' বক্তৃতাগুলিতে।"

জীবন-দেবতা ও মনের মানুষের মধ্যে ঐক্যের সন্ধান পেয়েই গুরুদেব বাউল
ও তাঁদের সাধনার প্রতি গভীর ভাবে আকৃষ্ট হন। এই আকর্ষণ যে কতখানি
সত্য ছিল এবং তাঁর নিজের জীবনে সেই ভাবধারাকে কি ভাবে গ্রহণ করেছিলেন
তার সাক্ষ্য পাব গুরুদেবেরই চিঠি থেকে। তিনি বলেছেন :—

"আমার লেখা যারা পড়েছেন, তাঁরা জানেন, বাউল পদাবলীর প্রতি আমার
অনুরাগ আমি অনেক লেখায় প্রকাশ করেছি। শিলাইদহে যখন ছিলাম,
বাউল দলের সঙ্গে আমার সর্বদাই দেখা-সাক্ষাৎ ও আলাপ-আলোচনা হ'ত।
আমার অনেক গানেই আমি বাউলের সুর গ্রহণ করেছি ; এবং অনেক গানে
অগ্নি রাগরাগিণীর সঙ্গে আমার জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে বাউল সুরের মিল ঘটেছে।
এর থেকে বোঝা যাবে, বাউলের সুর ও বাণী কোন এক সময়ে আমার মনের
মধ্যে সহজ হয়ে মিশে গেছে। আমার মনে আছে, শিলাইদহ অঞ্চলেই এক
বাউল একতারা বাজিয়ে গেয়েছিল :—

কোথায় পাব তারে

আমার মনের মানুষ যে রে।

কথা নিতান্ত সহজ, কিন্তু সুরের যোগে এর অর্থ অপূর্ব জ্যোতিতে উজ্জ্বল
হ'য়ে উঠেছিল। অপগুণের মুখে শুনলুম, তার গৈরী সুরে, সহজ ভাষায়
—যাকে সকলের চেয়ে জানবার তাঁকেই সকলের চেয়ে না-জানবার বেদনা তাঁর
কণ্ঠে বেজে উঠেছে। "অন্তরতর যদয়মাছা", উপনিষদের এই বাণী এদের
মুখে যখন "মনের মানুষ" বলে শুনলুম, আমার মনে বড় বিস্ময় লেগেছিল।
এমন বাউলের গান শুনচি, ভাষার সরলতায়, ভাবের গভীরতায়, সুরের দরদে
যার তুলনা মেলে না ; তাতে যেমন জ্ঞানের তত্ত্ব তেমনি কাব্য রচনা, তেমনি
ভক্তিরস মিশেছে। লোকসাহিত্যে এমন অপূর্বতা আর কোথাও পাওয়া যায়
বলে বিশ্বাস করিনে।"

১৩১৭ সালে প্রদত্ত ব্রহ্মোৎসবের বক্তৃতায় বাউলদের প্রসঙ্গে গুরুদেব
বলেছেন :—

"কয়েকদিন হ'ল পল্লীগ্রামে কোন বিশেষ সম্প্রদায়ের দুইজন বাউলের সঙ্গে
আমার দেখা হয়। আমি তাদের জিজ্ঞাসা করলুম, 'তোমাদের ধর্মের বিশেষত্বটি
কি, আমাকে বলতে পার।' একজন বললে, 'বলা কঠিন, ঠিক বলা যায় না।'

আর একজন বললে, ‘বলা যায় বৈ কি—কথাটা সহজ। আমরা বলি এই যে, গুরু উপদেশে গোড়াই আপনাকে জানতে হবে। যখন আপনাকে জানি তখন সেই আপনার মধ্যে তাঁকে পাওয়া যায়।’ আমি জিজ্ঞাসা করলুম, ‘তোমাদের এই ধর্মের কথা পৃথিবীর লোককে সবাইকে শোনাও না কেন?’ সে বললে, ‘যার পিপাসা হবে, সে গন্ধার কাছে আপনি আসবে।’ আমি জিজ্ঞাসা করলুম, ‘তাই কি দেখতে পাচ্চ? কেউ কি আসচে?’ সে লোকটি অত্যন্ত প্রশান্ত হাসি হেসে বললে, ‘সবাই আসবে! সবাইকে আসতে হবে।’

১৯২২ সালে খ্রীষ্টাব্দে ৩৯তম পল্লীসেবা বিভাগের কাজের প্রারম্ভে গ্রামসেবার কাজ কোন আদর্শ ধরে চলবে তা নিয়ে বিস্তারিত ভাবে আমার পিতৃদেবের সঙ্গে আলোচনা করতে গিয়ে গুরুদেব বাউলদেব সঙ্গে তাঁর যোগাযোগের বিষয়ে যা বলেছিলেন, আমার পিতৃদেবের ক্রতিলিখন থেকে সেই অংশটি উদ্ধৃত করছি।

গুরুদেব বলেছিলেন :—

‘তুমি তো দেখেছ শিলাইদহতে লালন সা ফকিরের শিষ্যগণের সহিত ঘণ্টার পর ঘণ্টা আমার কিকপ আলাপ জমত। তাবা গরীব। পোষাক-পরিচ্ছদ নাই। দেখলে বোঝবার জো নাই তাবা কত মহৎ। কিন্তু কত গভীর বিষয় কত সহজ ভাবে তারা বলতে পারত। তেমন করে আলোচনা কবতে বিশ্ববিদ্যালয়ের উপাধিদারী এম এ বি একেও দেখি নাই। আমার গল্পের সেই বৈষ্ণবীর সম্বন্ধেও তাই। -দর দেখলে মনে হয় যেন কত হীন। কিন্তু বাহ্যিক দৈত্তের অন্তর্ভালে প্রাচীন culture-এর একটা ধারা এদের মধ্যে যন্তর মত প্রবাহিত রয়েছে। তাহা উপলব্ধি করতে হবে। খ্রীষ্টিয় সহিত এদের টেনে নিতে হবে, তবেই দেখবে তোমাদের নিকট এর। নিজেদের ক্ষমতার কপাট উন্মুক্ত করবে। চাই সেই আত্মীয়তার সম্বন্ধ।’

এতক্ষণ গুরুদেবের ব্যক্তি-জীবনে বাউলদেব প্রভাবের কথা শোনা গেল, এবারে বাংলায় উন্নততর সমাজ গড়ার পক্ষে বাউলদের জীবন ও সাধনা কি ভাবে কাজে লেগেছিল তার বিবরণ গুরুদেবের ভাষাতেই শোনা যাক। তিনি লিখেছেন :—

“আমাদের দেশের ইতিহাস আজ পর্যন্ত প্রয়োজনের মধ্যে নয়, পরন্তু মানুষের অন্তরতর গভীর সঞ্চার মধ্যে মিলনের সাধনাকে বহন করে এসেছে। বাউল সাহিত্যে বাউল সম্প্রদায়ের সেই সাধনা দেখি,—এ জিনিস হিন্দু-মুসলমান

উভয়েরই, একত্র হয়েচে অথচ কেউ কাউকে আঘাত করেনি। এই মিলনে সভা-সমিতির প্রতিষ্ঠা হয়নি, এই মিলনে গান জেগেছে, সেই গানের ভাষায় ও স্বরে হিন্দু-মুসলমানের কণ্ঠ মিলেচে, কোরাণ-পুরাণে বাগড়া বাধেনি। এই মিলনেই ভারতের সভ্য পরিচয়, বিবাদে বিরোধে বর্বরতা। বাংলা দেশের গ্রামের গভীর চিত্তে উচ্চ সভ্যতার প্রেরণা ইছুল-কলেজের অগোচরে আপনা-আপনি কি রকম কাজ ক’রে এসেচে, হিন্দু-মুসলমানের জন্ত এক আসন রচনার চেষ্টা করেছে, এই বাউল গানে তারই পরিচয় পাওয়া যায়।”

গুরুদেব ও বাউলদের কথায় আবার ফিরে আসা যাক। তিনি এক জায়গায় বলেছেন যে, তাঁর গানগুলো স্পষ্টতর রবীন্দ্র-বাউলেরই রচনা। তা বানানো নয়। কথাটিকে পরিষ্কার করে বোঝানোর চেষ্টা করি।

দেখা যায়, গুরুদেব তাঁর প্রেম ও প্রকৃতি পর্দায়ের বহু গানে বাউলদের মতনই কোন এক আপনজনের অভাবের গভীর বেদনাকে বারে বারে প্রকাশ করেছেন। সেই কারণেই কত সহজে বলতে পারলেন গানের ভাষায়—

‘আমার কী বেদনা সে কি জানো, গুগো মিতা

সুদূরের মিতা।”

এইরূপ বেদনার আবেগে এমন বহু গান তাঁর মনের গহন থেকে উপচে উঠেছিল, যাতে প্রকাশিত হয়েছে নতুন করে বাউলদেরই মর্মকথা। তা শুনলে সহজেই হৃদয়ঙ্গম হবে যে, রবীন্দ্র-বাউলের গান কতখানি আন্তরিক আবেগ থেকে লেখা। সখ করে বানিয়ে লেখা নয়। যেমন :—

১। আমি তাঁরেই খুঁজে বেড়াই,

২। আমি কান পেতে রই,

৩। সে যে মনের মাহুষ, কেন তারে বসিয়ে রাখিস,

৪। আমার হিয়ার মাঝে লুকিয়ে ছিলে।

এই গান ক’টিতে গুরুদেবের চিন্তাব ও রচনার স্বকীয়তা থাকা সত্ত্বেও ভাবে স্বরে ও রচনা-পদ্ধতিতে বাউলদের প্রভাব সুস্পষ্ট।

গানের সাহায্য ছেড়ে এবারে নাটকের সাহায্য নেওয়া যাক। গুরুদেবের রচিত প্রারম্ভিক, ফাল্গুনী ও ডাকঘর নাটকেব প্রধান চরিত্র ক’টি বাউলের আদর্শে সৃষ্ট। নাটকের এই চরিত্র ক’টির দ্বারা এবং নিজের সেই চরিত্রের সার্থক অভিনয় করে তিনি বোঝাতে চেয়েছিলেন যে, বিংশ শতাব্দীর মানবসমাজের কল্যাণে ধনঞ্জয় বৈরাগী, অন্ধবাউল ও ফকিরের মত আদর্শ মাহুষের একান্ত প্রয়োজন।

কারণ ঐরাই মানুষের ক্ষুদ্র মনের সবরকমের বন্ধন থেকে মুক্তির পথ দেখাতে সক্ষম।

শিলাইদহের সেই মহৎ-প্রাণ বাউল সম্প্রদায়কে হয়তো আজ আর খুঁজে পাওয়া যাবে না। কিন্তু তাই বলে তাঁদের সেই মহান বাণীর আজও যত্নাঘটেনি। এ যুগে গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের কল্যাণে তাঁদের সেই বাণীতে নতুন এক প্রাণের সঞ্চার হয়েছে। পূর্ববঙ্গে মুসলমান সাধকদের মূর্শাদা ও মারফতী গানে তারই জের বয়ে চলেছে। তা না হলে এ যুগে তাঁরা কি মূর্শাদা গানের মাধ্যমে বলতে পারতেন :—

“মানুষে মানুষ বিবাজে খুঁজে নেওয়া বড় দায়।

মানিক চিনে হু-এক জনে সে মহাজনের কুপায় ॥

মানুষ আছে প্রতি ঘটে, দূরে নয় অতি নিকটে,

ফুলের কলি আপনি ফুটে ভ্রমর ছুটে কাছে যায়।”

পশ্চিম বাংলার বৈষ্ণব-ধর্মামুরাগী একদল বৈরাগী আজও সেই ভাবধারাটিকে পল্লীর জনগণের কাছে পৌঁছে দেয় গান গেয়ে। তাদেরই একটি গান হলো :—

“ধীর তরে প্রাণ কেঁদেছে সে তো তোমার হৃদে আছে।

বাইরে থেকে ডাকছ কাকে, পাবে না তারে খুঁজছে মিছে।

নাম-ধাম না জানলে পরে কেমন করে ধরবে তাঁরে।

দেখতে সাধ হয় অন্তরে, ঠিকানা তার সাধুর কাছে ॥”

বাংলা দেশ আজ জাতি ও ধর্মের বিরোধে বিভক্ত ও জর্জরিত। এ যুগের বাঙ্গালীর এইটাই হলো মূল সমস্যা। বাঙ্গালী এই অভিশাপ থেকে মুক্তি পেতে পাবেতো, যদি বাউলদের মত বলিষ্ঠ উদার দৃষ্টিতে সব জীবের মধ্যে এক বিশেষ মানুষের অস্তিত্বকে অনুভব করতে পারত।

আজ এই বলে শেষ করবো যে, এযুগের বাঙ্গালীর কাছে পূর্ব যুগের শিলাইদহ অঞ্চলের বাউল ও রবীন্দ্র-বাউলের যুক্ত সাধনার অত্যন্ত প্রয়োজন হয়ে পড়েছে। এই সাধনার দ্বারাই নানা ভাগে বিচ্ছিন্ন বাঙ্গালী আজ ঐক্যবদ্ধ হোক এবং সমগ্র দেশের সামনে মহৎ একটি দৃষ্টান্ত খাড়া করে দেশের গৌরব বৃদ্ধি করুক।

রবীন্দ্রসংগীত সমীক্ষা

আমার পিতৃদেব বিদ্যালয়ের অধ্যাপক হয়ে শান্তিনিকেতনে এসেছিলেন ১৯০৭ সালে।

১৯১০ সালে, আমার জন্মের প্রায় ছ-মাস পরেই আমরা শান্তিনিকেতনে আসি। সেই থেকেই একটানা শান্তিনিকেতনেই আছি। আমার যখন বয়স ৫ কিংবা ৬ তখন থেকেই আমি শান্তিনিকেতনের সঙ্গীত ও অভিনয়ের আবহাওয়ার মানুষ হবার স্বযোগ পেয়েছি। সে সময়ের কথা এখনো মনে পড়ে ; তখন দিনেন্দ্রনাথ থাকতেন ‘দেহলী’ বাড়ীর নিচের তলায়। উপরে থাকতেন পূজনীয় গুরুদেব নিজে, আর ‘দেহলীর’ গায়ে লাগা সে-যুগের অতিপরিচিত “নতুন বাড়ীতে” যে কয়জন অধ্যাপক সপরিবারে থাকতেন তার মধ্যে ছিলাম আমরা। তখন দেখেছি, গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ নতুন গান শ্রবণ করেই দিনেন্দ্রনাথকে শেখাচ্ছেন, দিনেন্দ্রনাথ শান্তিনিকেতনের বয়স্ক থেকে শুরু করে শিশুদেরও সে গান শেখাতেন সজ্জাবেলায়, বিনোদন পর্বে। সেই শিশুদলে ছিলাম আমিও একজন। প্রায়ই গুরুদেব নিজে থাকতেন সেখানে, গান শুনতেন, নতুন গান শেখাতেন একসঙ্গে সকলকে। সেই বিরাট দলে ছিল নানা প্রকৃতির শিক্ষার্থী। অধিকাংশেরই ছিল না সঙ্গীতের কোন শিক্ষা। সকলেরই যে স্বরেলা গলা ছিল, তাও নয়। অল্প প্রদেশবাসীরাও থাকতেন এই ক্লাসে। তাঁদের মধ্যে বাংলা ভাষা কেউ কেউ শিখেছেন, কেউ কেউ শিখতে আরম্ভ করেছেন, উচ্চারণে এবং গাইবার ঢং-এ নিখুঁত ছিলেন না কেউই। কিন্তু তাঁদের রবীন্দ্রসঙ্গীত শেখার উৎসাহ ছিল বলে গুরুদেব এবং দিনেন্দ্রনাথ এই ক্লাসে যোগ দিতে বারণ করেননি তাঁদের কাউকে।

মনে পড়ে পণ্ডিত ভীমরাও শাস্ত্রীর কথা। তিনি ছিলেন মহারাত্রীবাসী, সংস্কৃত পণ্ডিত। হিন্দী সঙ্গীতের ক্রপদ-খামার, খেয়াল, টপ্পা ইত্যাদি গান এবং তবলা ও পাখোয়াজ বাজনার সমান পারদর্শী ছিলেন। ইনি এসেছিলেন (১৯১৪) শান্তিনিকেতনের বিদ্যালয়ের ছাত্রদের হিন্দীগানের অধ্যাপকরূপে। প্রায় ১৪।১৫ বছর একটানা অধ্যাপনার কাজ করে গেছেন। প্রথমে এসেই

তিনি বাংলা ভাষা এবং গুরুদেবের গান শিখেতে আরম্ভ করেন অত্যন্ত নির্ভার সঙ্গে। বহু গান তিনি শিখেছিলেন, গাইতেও পারতেন। বহু উৎসব অহুষ্ঠানে গুরুদেব তাঁকে একক গান গাওয়াতেন। গুরুদেবের গানের স্বরলিপিও করেছিলেন তিনি। হিন্দী উচ্চারণ সঙ্গীতের গাইয়ে ও মারাঠাবাসী বলে বাংলা উচ্চারণ সব সময়ে যে যথাযথ হতো তা নয়। তাঁর কণ্ঠে গুরুদেবের গান শুনলেই বোঝা যেত যে, অবাকালী কেউ গাইছেন। তা সত্ত্বেও তাঁকে রবীন্দ্রসঙ্গীত গাইতে বা ছাত্রছাত্রীদের সে গান শেখাতে দিতেন গুরুদেব স্বয়ং।

১৮৯৮ খ্রীষ্টাব্দ থেকে শান্তিনিকেতনের উপাসনার মন্দিরে প্রতিদিন প্রভাতে ও সন্ধ্যায় গুরুদেব ও তাঁর পরিবারের অন্ত সকলের রচিত ধর্মসঙ্গীত গাইবার জন্ত মাসিক বেতনে নিযুক্ত ছিলেন শ্রাম ভট্টাচার্য মহাশয়। তিনি যে ঢং-এ এবং যে সুরে গুরুদেবের ধর্ম-সঙ্গীতগুলি গাইতেন, প্রচলিত স্বরলিপির সঙ্গে তার খুবই তফাত ছিল। কিন্তু ভট্টাচার্য মহাশয়কে সেই গান গুরুদেব কোনদিন স্বরলিপি অহুসরণে গাইতে বলেননি বা তাঁকে গানের কাজ থেকে বিচ্যুত করেননি। বৃদ্ধ বয়সে, মৃত্যুর আগে পর্যন্ত (১৯৪০) একইভাবে গান গেয়ে গেছেন।

বিংশ শতকের প্রথম মহাযুদ্ধের আরম্ভকালে গুরুদেবের গান রেকর্ডে গাইতে শুরু করেন তখনকার দিনের পেশাদার গায়ক ও গায়িকারা। সে যুগে স্বরলিপি দেখে সেই সুরে গাইবার চেষ্টা বড় একটা দেখা যেত না। রেকর্ডের শিল্পীরা প্রায় সকলেই নিজেদের ইচ্ছামত সুরে ও ঢং-এ রবীন্দ্রসঙ্গীত গাইতেন। গুরুদেব শুনেছেন এঁদের অনেকেরই রেকর্ডের গান, সে যুগে। বহুদিন তিনি এ নিয়ে কিছুই বলেননি রেকর্ড কোম্পানীর কর্তৃপক্ষদের। বিশ্বভারতী হবার পর ১৯২৬ সালে গুরুদেব প্রথম এদিকে দৃষ্টি দিলেন। ইচ্ছামত সুরে ও ঢং-এ গাওয়া পুরানো রেকর্ডগুলির বিক্রী বন্ধ করতে নির্দেশ দিলেন। কোম্পানীর সঙ্গে স্থির হলো, যিনিই গান করুন তাঁকে সুরটি ঠিকমত শিখে গাইতে হবে। এর পর থেকে ‘অন্ত গানের রেকর্ড-শিল্পীরা গুরুদেবের গান ঠিকমত সুরে শিখে গাইতে চেষ্টা করেছেন, গুরুদেবও উদারমনে তাঁদের রেকর্ডগুলি বাজারে প্রচারের অহুমতি দিয়েছেন। গুরুদেবের ঐই উদারতার সাক্ষ্য স্বরূপ অন্ত প্রকৃতির প্রখ্যাত শিল্পীদের মধ্যে যারা রবীন্দ্রসঙ্গীত রেকর্ডে গেয়ে গুরুদেবের অহুমোদন পেয়েছিলেন, তাঁদের মধ্যে মাত্র কয়েকজনেরই নাম আমি উল্লেখ করব। যেমন—কুন্দন সাইগল, কাননদেবী, পঙ্কজ মল্লিক, কে সি দে, নীহারবালা, শান্তা আশ্বে, রেণুকা দাশগুপ্তা, রাধারানী ইত্যাদি। এঁদের কণ্ঠে রবীন্দ্রসঙ্গীত

উপযুক্ত কি অল্পযুক্ত, এ নিয়ে কোন চিন্তা গুরুদেবকে কখনো করতে দেখিনি।

১৯৩১ সালে গুরুদেবের ৭০ বৎসর জন্মোৎসবের কথা আজও মনে পড়ে। উৎসবটি হয়েছিল কলকাতায়। সেই উপলক্ষে ক’দিন ব্যাপী রবীন্দ্রসঙ্গীতের একটি অস্থানও হয়। কলকাতার নানা প্রকৃতির গাইয়েরা এই অস্থানে যোগ দিয়েছিলেন। দিনেন্দ্রনাথ এবং ইন্দিরা দেবীর উপর এই সঙ্গীতাস্থানের গান শেখানোর এবং পরিচালনার দায়িত্ব ছিল। পুরুষ ও মহিলায় মিলে ৭৫ জনের মত গাইয়ে নিয়ে দলটি গঠিত হয়। একক ও সমক্বেত সঙ্গীত গাইবার জন্তে গাইয়েদের তৈরী করেছিলেন তাঁরা। গুরুদেব ও দিনেন্দ্রনাথ এই গানের দলের অনেকেই গান আগে শোনেননি। অস্থানের আগে—গুরুদেবের কাছে তো নয়ই, দিনেন্দ্রনাথ বা ইন্দিরাদেবীর কাছেও তাঁরা গান শেখেননি। তা সত্ত্বেও তাঁরা সকলেই গানের দলে ছিলেন। বাদ পড়েননি কেউই। ৭০ বৎসরের জয়ন্তী উৎসবে ঝাঁরা গান গেয়েছিলেন, উল্লেখিত তাঁদের নামগুলিতেই আমার বক্তব্যটি পরিষ্কার হবে বলে আমি আশা করি। নামগুলি হলো :—

গায়কগণ—

- ১। শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়।
- ২। শ্রীসত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়।
- ৩। শ্রীরমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়।
- ৪। শ্রীউমাপদ ভট্টাচার্য।
- ৫। শ্রীগোপালচন্দ্র সেনগুপ্ত।
- ৬। শ্রীঅনাদিকুমার দত্তিদার।
- ৭। শ্রীহরিপদ চট্টোপাধ্যায়।
- ৮। শ্রীপদ্মপতি ভট্টাচার্য।
- ৯। শ্রীসুশীলকুমার বসু।
- ১০। শ্রীপদ্মজকুমার মল্লিক।
- ১১। শ্রীঅনিলকুমার বাগচি।
- ১২। শ্রীসন্তোষকুমার ঘোষ।
- ১৩। শ্রীকাননকুমার মুখোপাধ্যায়।
- ১৪। শ্রীহরিপদ রায়।
- ১৫। শ্রীরবি বসু।
- ১৬। শ্রীশশিকুমার চট্টোপাধ্যায়।

- ১৭। শ্রীপ্রভাত দেব মুখোপাধ্যায়
- ১৮। শ্রীসাগর লাহিড়ি।
- ১৯। শ্রীশচীন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য।
- ২০। শ্রীবিনয়কৃষ্ণ ঘোষ।
- ২১। শ্রীনির্মলচন্দ্র বড়াল।
- ২২। শ্রীদীপক চৌধুরী।
- ২৩। শ্রীঅজিতকুমার মল্লিক।
- ২৪। শ্রীঅশোক মিত্র।
- ২৫। শ্রীসুধীর কর।
- ২৬। শ্রীপিনাকিনি ত্রিবেদী।
- ২৭। শ্রীশৈলেন হোম।

গায়িকাগণ—

- ১। শ্রীমতী অরুন্ধতী চট্টোপাধ্যায়।
- ২। শ্রীমতী মালতী বসু।
- ৩। শ্রীমতী কনক দাস।
- ৪। শ্রীমতী রমা কর।
- ৫। শ্রীমতী সাবিত্রী গোবিন্দ।
- ৬। শ্রীমতী জে. বেগম।
- ৭। শ্রীমতী লতিকা রায়।
- ৮। শ্রীমতী সৃজাতা মুখোপাধ্যায়।
- ৯। শ্রীমতী মঞ্জুশ্রী চট্টোপাধ্যায়।
- ১০। শ্রীমতী বাণী চট্টোপাধ্যায়।
- ১১। শ্রীমতী স্মৃতি চক্রবর্তী।
- ১২। শ্রীমতী অমিয়া ঠাকুর।
- ১৩। শ্রীমতী অমিতা সেন (খুন্স)
- ১৪। শ্রীমতী পূর্ণিমা চৌধুরী।
- ১৫। শ্রীমতী দীপ্তি চট্টোপাধ্যায়।
- ১৬। শ্রীমতী সরস্বতী দত্ত।
- ১৭। শ্রীমতী অরুন্ধতী ঘোষ।
- ১৮। শ্রীমতী উমা চট্টোপাধ্যায়।

- ১৯। শ্রীমতী রমা চট্টোপাধ্যায়।
- ২০। শ্রীমতী শেফালিকা পালিত।
- ২১। শ্রীমতী সুলেখা ঘোষ।
- ২২। শ্রীমতী অঞ্জলি দাস।
- ২৩। শ্রীমতী গীতা দাস।
- ২৪। শ্রীমতী অমিয়মুকুল চৌধুরী।
- ২৫। শ্রীমতী ইলা রাণী ঘোষ।
- ২৬। শ্রীমতী লীলা মিত্র।
- ২৭। শ্রীমতী করুণা চৌধুরী।
- ২৮। শ্রীমতী অমলা দত্ত।
- ২৯। শ্রীমতী মনিকা ধর।
- ৩০। শ্রীমতী গীতা রায়।
- ৩১। শ্রীমতী ললিতা সেন।
- ৩২। শ্রীমতী কল্যাণী সরকার।
- ৩৩। শ্রীমতী মন্দিরা গুপ্ত।
- ৩৪। শ্রীমতী সুধা দাস।
- ৩৫। শ্রীমতী অম্বুভা ঠাকুর।
- ৩৬। শ্রীমতী অরুণা সেন।
- ৩৭। শ্রীমতী রমা চট্টোপাধ্যায়।
- ৩৮। শ্রীমতী ঈষিতা চট্টোপাধ্যায়।
- ৩৯। শ্রীমতী মালা দাস।
- ৪০। শ্রীমতী সংযুক্তা সেন।
- ৪১। শ্রীমতী গায়ত্রী বাগচী।
- ৪২। শ্রীমতী রুবি চট্টোপাধ্যায়।
- ৪৩। শ্রীমতী শিবানী সরকার।
- ৪৪। শ্রীমতী মঞ্জু বসু।
- ৪৫। শ্রীমতী হাসি বসু।
- ৪৬। শ্রীমতী উষা মজুমদার।
- ৪৭। শ্রীমতী আভা চন্দ্র।

উপরিউক্ত মহিলা ও পুরুষ গাইয়ের দলে, শান্তিনিকেতন থেকে গিয়েছিলেন

প্রায় ২০ জনের মত, বাকিরা সকলেই ছিলেন কলকাতায়।

বিদেশী সঙ্গীতের পণ্ডিত ডাঃ আর্নল্ড বাকে, একটানা বহু বছর শান্তিনিকেতনে কাটিয়ে (১৯২৫ থেকে ১৯৩৪), দিনেজ্ঞনাথের কাছে বহু গান শিখে, বহু গানের স্বরলিপি করেছিলেন। যুরোপের গাইয়েদের মত কণ্ঠস্বরে তিনি গুরুদেবের গানগুলি পিয়ানো যন্ত্র সহযোগে সর্বদাই গাইতেন। শান্তিনিকেতনে তাঁর একটি পিয়ানো ছিল। বাংলা গানের উচ্চারণও ছিল যুরোপীয়দের মত বিকৃত। গুরুদেব ও দিনেজ্ঞনাথের উৎসাহে তিনি শান্তিনিকেতনে ও শান্তিনিকেতনের বাইরে কলকাতায় এবং ভারতের বহু সহরে গুরুদেবের গান গেয়ে শুনিয়েছিলেন। উচ্চারণ ও কণ্ঠস্বরের বিকৃতি সত্ত্বেও কোনদিন গুরুদেব বা দিনেজ্ঞনাথের মুখে এর গানের নিন্দা শুনিনি।

গুরুদেবের নৃত্যনাট্য অভিনয়ের যুগের আর একটি ঘটনার কথা বলি। বিশ্বভারতীর শিক্ষাভবনে দক্ষিণ ভারতীয় একটি ছাত্র ছিল। তাঁর নাম কোণামুনি রেডিড। তাঁর গলা ছিল অত্যন্ত ভারী ও সুরেলা। কিন্তু উচ্চারণ-দোষ তিনি কাটিয়ে উঠতে পারেননি কোনও দিনই। একমাত্র সুরেলা ভারী গলার গুণে গুরুদেব তাঁকে চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্যের গানের দলে স্থান দিলেন এবং কলকাতা, দিল্লী, পাটনা, লাহোর পর্যন্ত তিনি নৃত্যনাট্য দলের সঙ্গে গান গেয়েছেন; গুরুদেব স্বয়ং ছিলেন এই দলের দলপতি।

শান্তিনিকেতনে গুরুদেবের শেষ ২৫ বছরের সঙ্গীত ও অভিনয়ের জীবনকে খুবই কাছে থেকে দেখেছি ও জেনেছি। তাঁর জীবনের এই দিকটিতে আমার সাধ্যমত একটু স্থান করে নিতে পেরেছিলাম বলেই তাঁর সঙ্গীত-জীবনের এই চিত্রটিকে তুলে ধরবার স্বেচ্ছা পেলাম। তাঁর জীবনের এই দিকটির প্রতি এখনো কেউই নজর দেননি। কিন্তু আজকের দিনে এর প্রয়োজন খুবই দেখা দিয়েছে। কারণ, গুরুদেবের গান কে গাইবেন বা কা'র গাইবার অধিকার আছে, তা নিয়ে নানা প্রকার বাদানুবাদ শুরু হয়েছে। আজকাল রবীন্দ্র-সঙ্গীতের অধিকারী ও অনধিকারী নিয়ে অনাবশ্যক যে তর্ক উঠেছে, এর অবগান হওয়ার খুবই দরকার এবং তা সহজেই হতো, যদি গুরুদেবের উদার মনের এই চিত্রটি সকলের কাছে পরিষ্কারভাবে ফুটে উঠতো।

“বিশুদ্ধ রবীন্দ্রসঙ্গীত” নাম দিয়ে এক বিশেষ ধারার গানের কথা এখন প্রায়ই শোনা যায়। অর্থাৎ কেবল “রবীন্দ্রসঙ্গীত” বলতে আমরা যা বুঝি, “বিশুদ্ধ রবীন্দ্র-সঙ্গীত” যেন তা নয়। “বিশুদ্ধ রবীন্দ্রসঙ্গীতের” প্রচারকেরা গুরুদেবের গানে বিশেষ

এক ধরনের গায়কীর প্রয়োজন আছে বলে মনে করেন। তাঁরা মনে করেন, হিন্দীতে তো নয়ই, অল্প কোনো বাংলা গানের গায়কীর সঙ্গেও নাকি এ গায়কীর মিল নেই। এর জাত সম্পূর্ণ ভিন্ন। তাই অল্প গানের সঙ্গে এর এক পংক্তি হতে পারে না, ভিন্ন জাতের গাইয়েদের রবীন্দ্রসঙ্গীত গাইতে দিলে রবীন্দ্রসঙ্গীতের জাত যাবে। ভারতে বেদ পাঠে যেমন অত্রাঙ্গণদের অধিকার ছিল না, এও প্রায় সেই রকমের হয়ে দাঁড়িয়েছে। রবীন্দ্রসঙ্গীত নিয়ে এ ধরনের উচ্চনীচ ভেদের চিন্তার সত্যিই কোন কারণ আছে বলে আমি মনে করি না। কেননা, গুরুদেবের গানে ভিন্ন প্রকৃতির গায়কীর যদি কিছু থাকতো এবং তাঁর প্রয়োজন আছে বলে যদি গুরুদেব সত্যিই মনে করতেন, তাহলে নিশ্চয় তা নিয়ে কিছু-না-কিছু লিখে যেতেন। কিন্তু তা নিয়ে লিখিতভাবে কোন আলোচনা তাঁর পাই না। তাঁর গানের অধিকারী-অনধিকারী নিয়েও তিনি কোন নির্দেশ দিয়ে যাননি। তাঁর কার্ধকলাপের পরিচয়েও দেখা যায় তাঁর উণ্টোটাই। তিনি নির্বিচারে সকলকেই গাইতে উৎসাহিত করতেন। তিনি চেয়েছিলেন, যারা খেটে খায়, অফিসে যায়, যাদের পক্ষে ওস্তাদের মতো গলার সাধনা করে গান গাওয়ার হযোগ নেই—সাদাসিধে রূপে গেয়ে যারামনে আনন্দ পেতে চাষ—তাঁরা সকলেই তাঁর গান গাইবে। তাই বলেছিলেন :—

“I do not hesitate to say that my songs have found their place in the heart of my land, along with her flowers that are never exhausted, and that the folk of the future, in days of joy or sorrow or festival, will have to sing them.”

অল্প বলছেন :—

“আমার গান বাঙালী জাতিকে নিতেই হবে, আমার গান গাইতেই হবে সকলকে, বাংলার ঘরে ঘরে, প্রান্তরে, নদীতীরে।”

এইরূপ ব্যাপক প্রচারে, সংখ্যায় ভালর চেয়ে মাঝারী বা নিম্নশ্রেণীর শিল্পীই যে বেশী দেখা দেয়, সে কথা কি গুরুদেব জানতেন না? খুবই জানতেন, তবে তিনি এও জানতেন যে, ভাল গাইয়েরা নিজের ক্ষমতাতেই উঠবে এবং টিকে যাবে, খারাপরা আপনা থেকেই হবে লুপ্ত।

একথাও ঠিক যে, একান্তভাবেই তিনি চেয়েছিলেন, নিজে তিনি যে রসে মজে বা যে হৃদয়বেগের প্রেরণায় গানগুলি রচনা করেছিলেন, সে দিকটির প্রতি ভাল ও মন্দ সব গাইয়েরাই যেন লক্ষ্য রাখে—গানের ডাবলোকে

প্রবেশের চেষ্টা করে। তাই তাঁকে বলতে হয়েছিল :—

“একটু দরদ দিয়ে, রস দিয়ে গান শিখিয়ে। এইটেই আমার গানের বিশেষত্ব। তার উপর (দরদ, রস) যদি তোমরা স্টীম রোলাব চালিয়ে দাও, আমার গান চ্যাপ্টা হয়ে যাবে।”

অর্থাৎ গুরুদেবের কাষকলাপের সাক্ষাৎ পরিচয় ও তাঁর লিখিত উক্তি থেকে যেটুকু বুঝছি তা হলো, রবীন্দ্রসঙ্গীত গাইবার অধিকার সকলেরই আছে, সকলেই গাইবার চেষ্টা করবে, নিজের স্বথ-দুঃথের প্রয়োজনে। কিন্তু কেবল গোষা, পাখীর মত মুখস্থ করে গেয়ে যাওয়াটাই মূখ্য হবে না। উদ্দেশ্য হবে, নিজে গান গেয়ে গানেশ রসে মনকে মজিয়ে তোলা। এই ভাবে নিজেকে গানের রসে বসিয়ে নেবার সামর্থ্য থেকেই রসিক শ্রোতার। তা শুনে পাবে তৃপ্তি। এই হলো সব গানেরই শেষ কথা। এই উদ্দেশ্যের প্রতি লক্ষ্য না থাকতেই দেখা দেয় নানা প্রকার জটিল তর্ক। রবীন্দ্রসঙ্গীতে সম্প্রতি তাই দেখা দিয়েছে।

শ্রোতার দৃষ্টিতে রবীন্দ্রসঙ্গীত

“রবীন্দ্রসঙ্গীত” শব্দটিকে কি অর্থে ব্যবহার করা উচিত, এই প্রশ্নের উত্তরে প্রচলিত মত অনুযায়ী আমি বলবো যে, গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ কৃত গান মাত্রই “রবীন্দ্রসঙ্গীত”। যে অর্থে আমরা বাউলসঙ্গীত, রামপ্রসাদী, নিধুবাবুর টপ্পা, দান্তরায়েব পাঁচালি, ডি এল রাবের গান, অতুলপ্রসাদী ও নজরুল গীতি শব্দগুলি ব্যবহার করি।

সাহিত্যিকেরা গুরুদেবের প্রথমযুগ, মধ্যযুগ ও শেষযুগের কাব্য ও সাহিত্যকে ভিন্ন নামের দ্বারা পৃথক করেননি। তাঁদের কাছে সবই রবীন্দ্রকাব্য বা রবীন্দ্ররচনা রূপে পরিচিত। এখানে তাঁরা যখন তা স্বীকার করেছেন, তখন গানের ক্ষেত্রে তার ব্যতিক্রম কেন হবে? গুরুদেবের প্রথম জীবনের রচনাগুলি বেশী বয়সের তুলনায় তেমন পাকা হাতের নয়, তবুও তাকে রবীন্দ্রকাব্য বা রবীন্দ্রসাহিত্য নয় বা তার ভিন্ন নাম দিতে হবে, একথা কেউই বলেন না।

নদীর ক্ষুদ্র জলধারা পর্বতকন্ডর থেকে, ছোট আকারে প্রকাশিত হবে, নিজে থেকে বিস্তৃত করতে করতে বিশাল সমুদ্রে গিয়ে মিশে যায়। তার সেই প্রথমকার জলধারাকে কি কেউ স্বীকার না করে পারে? যদি তা না করতো তো “গঙ্গোদয়ী” তীর্থক্ষেত্রে পরিণত হতো না। গুরুদেবের কাব্য ও গানকে, আমাদের সেই একই দৃষ্টিতে দেখতে হবে ও জানতে হবে। আরম্ভের ক্ষুদ্র জলধারার মত হলেও, বৃহত্তর অংশ হিসেবে তারও একটি মূল্য আছে। গুরুদেবের গানের আদিযুগ থেকে অন্ত্যযুগ, সেই একই ভাবধারার অঙ্গ।

গুরুদেবের প্রথম জীবনের গানে, সহজ সরল হৃদয়াবেগের যে পরিচয় পাই, তার মার্ধ্ব ও অবহেলার বস্তু নয়। সহজ সরল লোকসঙ্গীতের মত, গানগুলি প্রকৃত গীতরসিকদের মনে রসের সঞ্চার করে।

বান্ধীকি-প্রতিভা প্রভৃতি গীতনাটকের গানকে, নাটক থেকে বিচ্ছিন্ন করে, অগ্রাণ্ড লিরিক আবেগের গানের মত গাওয়া যায় না। কিন্তু সাধারণ নাটকে ব্যবহৃত সব গানের বেলায় একথা খাটে না। এমন অনেক গান আছে, যা নাটকে যুক্ত হবার বহু আগে তিনি নিজের আবেগে রচনা করেছিলেন; পরে

নাটকে জুড়েছেন। প্রথম রচনার সময় গানগুলি ছিল গুরুদেবের নিজের কল্পাবেষেগের প্রকাশ, পরে নাটকের প্রয়োজনে সেগুলি দেখা দিল পাঞ্জপাড়ার গান হিসেবে। এই সব গানকে গীতিনাট্য বলা যাবে না।

গুরুদেব এমন বহু গান রচনা করেছেন, যার অর্থ করলে দেখা যাবে যে, তা কোন নারীর মনের কথা। এইসব গান পুরুষের কণ্ঠেও গাওয়া হয়। গুরুদেব নিজের গিয়েছেন, দিনেন্দ্রনাথও গাইতেন। কিন্তু এতে যদি আপত্তি থাকে, তবে এর থেকে কয়েকটি জটিল প্রশ্নের সম্মুখীন হবো। যেমন, পুরুষের পক্ষে কি নারীর মন নিয়ে কোন কথা বলা সম্ভব? যথাযথভাবে নারীহৃদয়ের হৃৎকুণ্ডলের কথা কি পুরুষেরা প্রকাশের অধিকারী? হৃৎকুণ্ডলের মানসিক ও দৈহিক ব্যবধানের বিচারে তা সম্ভব নয় বলেই তো মনে হবে। কিন্তু তা হলেও, যুগে যুগে পুরুষেরা নারীর হৃদয়ের কত কথাই না গানে ও কবিতায় প্রকাশ করে গেছেন। পুরুষদের মত এতখানি মর্মস্পর্শী করে কোন নারী কি নিজেদের কথা বলতে পেরেছেন? গুরুদেবের এই রকমের গান ও কবিতা প্রচুর আছে। সে গান যদি পুরুষেরা গায়, তার মর্মটি উদ্ঘাটন করে, তবে তা অস্বাভাবিক হবে কেন? হিন্দী খেয়াল, টপ্পা ও ঠুংরী গানে দেখি, নারীহৃদয়ের বিরহের বিচিত্র বেদনা। এ গানের শ্রেষ্ঠ গাইয়ে ও শ্রেষ্ঠ রচয়িতারা সকলেই কিন্তু পুরুষ। বড়ো গোলাম আলি খাঁ যখন “বাজু বন্ধ খুল খুল যায়” গানটি ভৈরবী রাগিণীর ঠুংরিতে গাইতেন, তখন তাঁর গানে কিশোরী রাধার বিরহের আবেগটিকে অল্পভব করে অনেক প্রোক্তারই চোখে জল এসেছে। তাঁরা তো খাঁ সাহেবের মত গুরুধারী বিরাটবপু পুরুষে তা গাইছেন বলে শুনে আপত্তি বা রসহানির অভিযোগ তোলেননি। এ থেকেই বোঝা যায় যে, গান যখন আমরা শুনি তখন কে গাইছেন বা গানের কথা নারী বা পুরুষের কিনা, এ চিন্তা আমাদের মনে একেবারেই বড় স্থান পায় না। গানের মূল আবেগটি যথাযথভাবে প্রকাশিত হচ্ছে কিনা, আমাদের কান ও মন সেইদিকেই উন্মুগ্ন হয়ে থাকে।

“মরি লো মরি আমার বাঁশিতে ডেকেছে কে” গানটি গুরুদেবের একটি অতি প্রিয় গান। যোবনে এ গানটি তিনি খুবই গাইতেন। বৃদ্ধ বয়সেও তাঁকে আবেগের সঙ্গে গানটি গাইতে শুনেছি। তাঁর মত পুরুষের পক্ষে শ্রীমতী রাধার বিরহের গান রচনা করা ও গাওয়া যে অস্বাভাবিক হয়েছে, শুনে কিন্তু পূর্বে কেউ তা মনে করেনি। পুরুষ কীর্তনীরারা কিশোরী রাধার মিলন ও

বিয়হের নানা পদ ঘণ্টার পর ঘণ্টা গেয়ে ভক্ত শ্রোতাদের মুগ্ধ করে রাখেন। শ্রোতাদের কাছে যদি তা স্বাভাবিক না হতো, তবে যুগ-যুগ ধরে কি করে তাঁরা এ গান কীর্তনের আসরে গেয়ে এসেছেন! মহিলা শ্রোতারাও তা নিয়ে কখনো আপত্তি করেননি।

“মেঘের কোলে রোদ হেসেছে” গানটি বালকদের জন্ম হলেও, বড়দের দিয়ে গাওয়ানোর যুক্তি একই। আগেকার দিনে নাটকের অভিনয়কালে দিনেদিনাধ ঠাকুর আমাদের মত বালকের দলকে নিয়ে একসঙ্গে গানটি গাইতেন। যদি এ যুক্তি না মানি, তবে গুরুদেবের “শিশু” কাব্যটির দশা কি হবে? একথা ঠিক যে, গুরুদেব শিশুদের কথা মনে রেখে অনেক গান ও কবিতা রচনা করেছেন। তা হলেও শিশুদের পক্ষে তার পূর্ণরস আহরণ করা কখনই সম্ভব নয়। গুরুদেব তাঁর এ ধরনের গান, কবিতা ও নাটকের বিষয়ে বলেছেন যে, শিশুদের মনে আনন্দদানের উদ্দেশ্যে তিনি এগুলি রচনা করেছিলেন বটে, কিন্তু সেই রচনার ভিতর দিয়ে তিনি তাঁর নিজের হৃদয়াবেগকেই মূলত প্রকাশ করে ধরতে চেষ্টা করেছেন।

গুরুদেবের গান গাইতে হলে, গানের সেই সেক্টিমেন্টের সঙ্গে অন্তরঙ্গ পরিচয় থাকা দরকার, শ্রদ্ধের পরিমলবাবুর একথার সঙ্গে আমি একমত। এই পথে শিল্পীরা যতখানি এগুতে পারবেন, গানের রসসৃষ্টির পথ তাঁদের কাছে ততখানি সুগম হবে। কিন্তু এ পথে অগ্রসর হবার জন্তে কি একমাত্র গলার সাধনা ও উচ্চারণের বিশুদ্ধতাই দরকার? তা নয়। এর জন্ম প্রয়োজন আরো একটি জিনিসের, যা ঐ দুয়ের অনেক উর্ধ্বে। সে হলো গানের রস ও দরদ। সেখানে পৌঁছতে হলে শিল্পীর পক্ষে দরকার—গুরুদেবের মত বিশ্বজোড়া প্রেম ও আনন্দ উপভোগের ক্ষমতা। প্রকৃতি ও বস্তুজগতের সবচেয়েই ছিল তাঁর অগাধ ভালবাসা। তাই সবার মধ্যেই শুনেছেন তাদের আনন্দ ও বেদনার নানা স্বর। সেই স্বর গুরুদেবের হৃদয়কে বারে বারে আঘাত করেছে। প্রকাশ পেয়েছে তা তাঁরই গানে ও কবিতায়। বিচিত্ররূপে গুরুদেবের শত শত গান ও কবিতায় তা ছড়িয়ে আছে। এই সব অসংখ্য ছোট ছোট লিরিক আবেগকে হৃদয়ঙ্গম করে গাইতে হলে, যে প্রকার সঙ্গীতের সাধনা ও কাব্যচর্চার প্রয়োজন, তার পরিচয় এখনো দেশে তেমন দেখা দেয়নি। আমরা কেবলমাত্র তাঁর গানের কাঠামোর উপরেই আছি। সেটি নিয়েই আমাদের যা কিছু আনন্দ ও উল্লাস। তাতে প্রাণপ্রতিষ্ঠার জন্ম যে দরদভরা শিল্পীর স্তরে নিজেদের

তুলে ধরা দরকার, তা এযুগের ক'জনের মধ্যে আমরা পেরেছি ? মাষ্টারমশায়ের কাছে শিখে ও পড়ে এ রসের প্রকৃত রসিক হওয়া যায় না, কেউ কাউকে পিটিয়ে বসিক করে তুলতেও পারে না। নিজেকেই নিজের ক্ষমতাহাবারী তৈরী করে নিতে হয়।

রবীন্দ্রসঙ্গীতের শব্দবিকৃতি বা ভুল শব্দে গাওয়া কিংবা অমার্জিত উচ্চারণ বিষয়ে সতর্ক থাকা প্রয়োজন। সব গানের ক্ষেত্রেই একথা প্রযোজ্য। বাঙালী শিল্পীরা যখন হিন্দী উচ্চারণের সঙ্গীতের চর্চা করেন, তখন হিন্দী বা উর্দু শব্দের নিখুঁত উচ্চারণের দিকে স্বভাবতই তাঁদের মনোযোগ দিতে হয়। তা সত্ত্বেও উচ্চারণ বিকৃতি কখনো যে হয় না তা নয়। অনিচ্ছাকৃত বলে শ্রোতারা সেটুকু মার্জনা করেন।

বাংলাভাষায় গান রচনা করেছেন গুরুদেব। অতি সরল সহজ কথার ভাষায় তা রচিত। এ ভাষা এযুগের বাঙালী শিক্ষিত ব্যক্তি মাঝেই ব্যবহার করেন তাঁদের পঠনে, বলনে, শ্রবণে ও পরস্পরের সঙ্গে আলাপে আলোচনায়। তাঁরা গুরুদেবের গানের বেলায় জেনে শুনে বা স্বেচ্ছায শব্দবিকৃতি, ভুল শব্দ বা অমার্জিত উচ্চারণে তা গাইবেন একথা আমি ভাবতেই পারি না। আমি বেডিষো ও রেকর্ডের গানে এ ধরনের অভিযোগের কোন নমুনা এখনো শুনিনি। তবুও যদি তা কখনো ঘটে থাকে, তবে শিল্পীকে তা জানালে নিশ্চয়ই তার সংশোধন সে করবে। কেউ অবাধ্য নয়।

বাংলাব কতগুলি জেলার উচ্চারণের নিজস্ব ঢং আছে। কখনো কখনো সেই জেলার গাইয়েদের মধ্যে তাব ছাপ অজ্ঞান্তে এসে পড়ে। আজকের দিনের শ্রোতাদের সতর্ক দৃষ্টির চাপে শিল্পীরা এর সংশোধন না করে পারেন না। যদি কেউ ইচ্ছামত চলতে চান, তবে বাংলাদেশের শ্রোতারা তাঁকে গাইবে বলে কখনই স্বীকার করবে না।

রবীন্দ্রনৃত্যনাট্যের ক্রমবিকাশ

রবীন্দ্রনাথের জীবনে লক্ষ্য করার মত একটি দিক হলো, তিনি যে বিষয়ে যা ভাবতেন, সে বিষয়ে নিজের হাতে কাজের দ্বারা তা দেশের বা দেশের সামনে উদাহরণ হিসেবে খাড়া করতেন। কেবল বুদ্ধিজীবী পণ্ডিতদের মত বড় বড় আদর্শের বাণী প্রচার করেই তিনি তাঁর কর্তব্য শেষ করতেন না। হাতে-কলমে তা করে প্রমাণ করতেন যে, তিনি যা ভাবেন, যা বলেন তা অবাস্তব নয়, তার মধ্যে সত্য আছে। সাধারণ শিক্ষার সঙ্গে ললিতকলা, সঙ্গীত ও নৃত্যের যে বিশেষ স্থান থাকা দরকার, একথা তিনি কেবল একটা বড় আদর্শ হিসেবেই প্রচার করলেন না, শাস্তিনিকেতনের সাধারণ শিক্ষার সঙ্গে তার সম্মানজনক স্থান করে দিয়ে মানুষের সমাজে তার প্রয়োজনীয়তার প্রমাণ দিলেন। তাঁর এই চিন্তাকে কার্যকর করে তুলতে তিনি প্রথম থেকেই যথেষ্ট পরিশ্রম করেছিলেন। নিজে ছাত্র-ছাত্রীদের সঙ্গে নেচেছেন, নাচে উৎসাহিত করেছেন, নাচের উপযোগী নাটকাদি রচনা করে দিনের পর দিন দৈর্ঘ্য ধরে মহড়া পরিচালনা করেছেন। একাজে তাঁর একটুও অবসাদ বা অবহেলা ছিল না। তিনি নাচ অত্যন্ত ভালবাসতেন। নির্মল আনন্দ উপভোগের একটি বড় অবলম্বন রূপে তিনি এটিকে দেখতেন বলে অন্তরাও যাতে সেই আনন্দ উপভোগ করে, সেই দিকেই ছিল তাঁর বিশেষ চেষ্টা। এবিষয়ে নিজেই এক জারগার লিখছেন :—

“আমি বিচিত্রের দূত। নাচি নাচাই, হাসি হাসাই, গান করি ছবি আঁকি, যে আবি: বিশ্বপ্রকাশের অহৈতুক আনন্দে অধীর আমরা তারই দূত।...যে বিচিত্র বহু হয়ে খেলে বেড়ান দিকে দিকে স্বরে গানে নৃত্যে চিত্রে বর্ণে বর্ণে রূপে রূপে, স্বধ্বংসের আঘাতে সংঘাতে, ভালোমন্দের স্বন্দে—তাঁর বিচিত্র রসের বাহনের কাজ আমি গ্রহণ করেছি। এই আশ্রমের নীলাকাশ উদয়াস্তের প্রাক্ষে এই স্বকুমার বালক-বালিকাদের নীলা-সহচর হতে চেয়েছিলাম। নীলাময়ের নীলার ছন্দ মিলিয়ে এই শিশুদের নাচিয়ে গাইয়ে, এদের চিত্তকে আনন্দে উদ্বোধিত করার চেষ্টাতেই আমার আনন্দ, আমার স্বার্থকতা।”

বিশেষ ভাবে নৃত্যকলাকে গুরুদেব কিভাবে দেখতেন, সে দিকটি ভাল কর্ণে বোঝাবার জন্যে তাঁর একটি উক্তি উদ্ধৃত করছি। তিনি বলেছেন—

“নৃত্যকলার প্রথম ভূমিকা দেহচাকল্যের অর্থহীন স্বপ্নমায়। তাতে কেবল ছন্দের আনন্দ।

“আমাদের দেহ বহন করে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের ভার, আর তাকে চালনা করে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের গতিবেগ, এই দুই বিপরীত পদার্থ যখন পরস্পর মিলনে লীলারিত হয় তখন জাগে নাচ। দেহের ভারটাকে দেহের গতি নানানুঙ্গীতে বিচিত্র করে—জীবিকার প্রবোজনে নয়, সৃষ্টির অভিপ্রায়ে দেহটাকে দেয় চলমান শিল্পরূপ। তাকে বলি নৃত্য।

“নৃত্যের কোনো একটি ভঙ্গীও স্থির হয়ে থাকে না, কেবলই তা নানা-খানা হয়ে উঠছে। তবু, যে দেখছে সে আনন্দিত হয়ে বলছে, আমি নাচ দেখছি। নাচের সমস্ত অনিত্য ভঙ্গীই তালে মানে বাঁধা একটি নিরবচ্ছিন্ন সত্যকে প্রকাশ করছে। আমরা নাচের ভঙ্গীকেই মূখ্য করে দেখছি, আমরা দেখছি তার সত্যটিকে, তাই খুশী হয়ে উঠছি।

“মেয়েরা অঙ্গভঙ্গিমার লতানে বেথা দিয়ে গানের স্রবের উপর নকশা কাটতে থাকে। মনে মনে ভাবি, এও অর্থটা কী। আমাদের প্রতিদিনটা দাগ-ধরা, ছেঁড়াখোঁড়া, কাটাকাটিতে ভরা, তার মধ্যে এর সংগতি কোথায়।...প্রতিদিনের দৈন্তটাই যদি একান্ত সত্য হতো তাহলে এই নাচটা আমাদের একেবারেই ভালো লাগত না, এটাকে পাগলামি বলতুম। কিন্তু ছন্দের এই স্রস্পূর্ণ রূপলীলাটি যখন দেখি তখন মন বলতে থাকে, এই জিনিসটি অত্যন্ত সত্য—ছিন্ন-বিচ্ছিন্ন অপরিচ্ছিন্ন ভাবে চারিদিকে যা চোখে পড়তে থাকে তার চেয়ে অনেক গভীর ভাবে, নিবিড় ভাবে।”

গুরুদেবের কাছে নৃত্যকলা মর্বাদা পেয়েছিল দেহের চলমান একটি শিল্পরূপে। তাঁর মনকে আয়োদিত করেছে এই ছন্দের আনন্দ। এই কারণেই বিনা সংকোচে শাস্তিনিকেতনে গড়ে তুলতে পেরেছিলেন নাচের একটি প্রাণবান আন্দোলন। শাস্তিনিকেতনের পরিপূর্ণ জীবনের শিকার আদর্শের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে যে ভাবে তা রূপ নিয়েছিল, তার প্রতি লক্ষ্য করে গুরুদেব বললেন—

“আমি পূর্ব দেশের নানা স্থানে বেড়াবার কালে নৃত্যকলা দেখবার সুযোগ পেয়েছি। জাভান, বাঙ্গলাতে, ঝামে, চীনে, জাপানে ; আশিয়ার দেশে কোচিন মালাবার মণিপুয়ে। যুরোপের ফোকড্যান্স এবং অন্তান্ত নাচের সঙ্গে আমি

পরিচিত। এ সম্বন্ধে আমার অভিজ্ঞতা আছে, বলবার অধিকার আছে। এই কথা আপনাদের বলতে দ্বিধা করব না যে, আমাদের আশ্রমে নৃত্যকলার ভিতরে সকল ধারা মিলেছে, তার পিছনে যে সাধনা, যে শিল্পবোধ রয়েছে এবং সমগ্রের সৌন্দর্য বিকাশ আছে তা যে-কোনখানেই হ্রাস।”

গুরুদেবের এই উক্তি ক’টি থেকে বেশ বোঝা যায় যে, নৃত্যকলাকে তিনি একটি সম্মানজনক শিক্ষনীয় বিচাররূপে অঙ্গীকার করতেন। বাংলাদেশে এর অভাব ঊনবিংশ শতক থেকে প্রবলভাবে দেখা দিয়েছিল নগরবাসী শিক্ষিত সমাজে। সেখানে নৃত্যকলা ছিল কেবলমাত্র বিলাসের সামগ্রী। তাই, পেশাদার বাগ্মী, খেমটাওয়ালী, যাত্রা ও থিয়েটারের নর্তক-নর্তকীদের মধ্যে এর চর্চা ছিল নিবদ্ধ। নিম্নস্তরের বিলাসের বাইরে মানবচিত্তে নাচের যে আর কোন স্থান থাকতে পারে, সে বোধও নগরের শিক্ষিত সমাজ সম্পূর্ণ হারিয়েছিল। যে কারণে, সে যুগের নগর-সমাজের নরনারীদের মধ্যে কোনরূপ নৃত্যকলার চর্চা ছিল বলে জানা যায় না। কিন্তু, নৃত্যকলার সম্মান অক্ষুণ্ণ ছিল, এবং আজও আছে গ্রাম-সমাজে। ভারতীয় লোকনৃত্যের ব্যাপক প্রচলনের পরিচয়ে তার প্রমাণ মেলে। নগরের শিক্ষিত সমাজের অবহেলায় গ্রামের নানাপ্রকার সামাজিক নৃত্য ক্রমশই লুপ্ত হয়ে যাচ্ছিল। তবুও এখনো যা আছে, তার বৈচিত্র্য গর্বের বিষয়। নির্মল আনন্দ উপভোগের স্টপযোগী এই নৃত্যকলার প্রতি শিক্ষিত সমাজের এই অবহেলা, সমাজের পূর্ণাঙ্গ বিকাশের দিক থেকে গুরুতর ক্ষতি বলেই গুরুদেব মনে করেছিলেন। এবং তিনি বেশ বুঝেছিলেন যে, মুখে তিনি যতই বলুন না কেন, শহরবাসী শিক্ষিতদের কাছে এ কথার সমর্থন তিনি পাবেন না। তাই তিনি শাস্তিনিকেতনের ছাত্রছাত্রী ও অধ্যাপকের মধ্যে নৃত্যচর্চার বিস্তারের প্রতি মন দিলেন।

শাস্তিনিকেতনের বিদ্যালয়ের মাধ্যমে গুরুদেব নতুন যে নৃত্য-আন্দোলনের সূত্রপাত করেছিলেন এবং যার পরিণতি আমরা দেখতে পাই তাঁর জীবনের শেষ দিকে রচিত পূর্ণাঙ্গ নৃত্য-নাট্যগুলিতে, তার পিছনে গুরুদেবের একনিষ্ঠ চেষ্টা ও পরিশ্রমের যে ইতিহাসটি আছে, তার সঠিক ইতিহাস কারুরই জানা নেই। তার বিবরণ প্রকাশিত হলে আমরা দেখতে পাব যে, নৃত্য বিষয়ে তিনি মুখে বা লিখিতভাবে যা বলতেন, সেসব কেবল তাঁর কবিত্বের কণিক জড়িয়েবেগে উচ্ছ্বাস মাত্র নয়, এ তাঁর নিজের জীবনবিকাশের একটি আবশ্যকীয় সত্য।

তপতী নাটক

রবীন্দ্রনাথের ‘তপতী’ নাটকটি অভিনীত হয় ১৯২৯ খৃষ্টাব্দে, বাংলা ১৩৩৬ সালের আশ্বিন মাসে, জোড়াসাঁকোর বাড়ীর পুরাতন গুজোর দালানের দক্ষিণ প্রান্তে মঞ্চ বেধে। নাটকটির রচনা ও অভিনয়ের পিছনে একটি ইতিহাস আছে।

১৯২৯ খৃষ্টাব্দে ফেব্রুয়ারী মাসে গুরুদেবকে উত্তর আমেরিকার কেনেডা ভ্রমণে বেরিয়ে প্রায় চার মাস বিদেশে কাটাতে হয়। দেশে ফেরেন ৪ঠা জুলাই। কেনেডার যাত্রা-পথ ছিল জাপান হয়ে। সামনের মার্চ মাসে শান্তিনিকেতনে যে বসন্তোৎসব আসছে, সে কথা বিদেশ-যাত্রা পথে তিনি ভুলতে পারেননি। তাঁর পক্ষে তা সম্ভবও ছিল না। কারণ, শান্তিনিকেতনের সারা বৎসরের নানা উৎসবগুলি এখানকার শিক্ষার জীবনের একটি অতি আবশ্যকীয় অঙ্গ রূপেই তিনি প্রচলন করেছিলেন। সেই কারণে উৎসবগুলি যাতে সর্বাঙ্গসুন্দর হয়, সর্বদাই তার চেষ্টা তিনি করতেন। তার মধ্যে কোনো শিথিলতা বা অমনোযোগ দেখলে, তিনি তা একেবারেই সস্থ করতে পারতেন না। তাঁকে সর্বদাই থাকতে হতো উৎসবগুলির কেন্দ্রে। নিজের উৎসবে থেকে তাতে সক্রিয় অংশ গ্রহণ করতেন খুবই উৎসাহ এবং আগ্রহের সঙ্গে। এই কারণে, বিদেশ-যাত্রা পথে আগত দোল উৎসবের কথা তিনি ভুলতে পারেননি। জাহাজটি সাংহাই পৌঁছবার পূর্বেই সেখান থেকে বসন্তোৎসবের কথা স্বরণ করে প্রক্টেরা প্রতিমা দেবীকে ওরা চৈত্রেয় এক চিঠিতে জানাচ্ছেন :

“পাঁজিতে দেখলুম ১১ই চৈত্র দোল পূর্ণিমা। আর তো দেবী নেই—
এবারে তোমাদের উৎসব থেকে বঞ্চিত হলুম। তোমরা কি কিছু অভিনয়ের
চেষ্টা করচ? নতুন মেয়েদের নিয়ে নটির পূজা যদি করতে পারো তো ভালো
হয়। ‘রাজা ও রানী’ অভিনয় কি তোমরা দেখেচ? আমার আপসোস হচ্ছে
গুটা আমরা করতে পারলুম না।”

এ চিঠিতে গুরুদেবের মনের ইচ্ছাটি জানা গেলেও, প্রতিমা দেবী সেবারের
দোলপূর্ণিমাতে সময়াভাবে কোনটারই আয়োজন করতে পারেননি। দোল

উৎসবের রাত্রির জন্ত সম্পূর্ণ ভিন্ন প্রকৃতির কাৰ্ণবচী স্থির হয়ে গিয়েছিল, আগে থেকেই।

আষাঢ় মাসের শেষে বিদেশ থেকে ফেরার পরই গুরুদেবকে ‘রাজা ও রানী’ নাটকের অভিনয়ের কথা মনে করিয়ে দেওয়া হয়। ৭ই শ্রাবণ সন্ধ্যায় কিছু অধ্যাপক ও বয়স্ক ছাত্রছাত্রীদের কাছে অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত পুরানো নাটকটি পড়ে শোনালেন। শ্রোতার দলে আমিও ছিলাম। সেদিন ‘রাজা ও রানী’ নামেই নাটকটি তিনি পড়ে শোনালেন।

ঐ সময়ে দিনেজ্ঞানাথের পরিচালনায় বর্ষামঙ্গল, বৃক্ষরোপণ ও হলকর্ষণ উৎসবের প্রস্তুতি চলছিল। শ্রীযুক্ত প্রতিমাদেবী প্রস্তুত হচ্ছিলেন নতুন মেয়েদের নিয়ে ‘নটীর পূজা’ নাটকের অভিনয়ের জন্তে। ২৫শে শ্রাবণ সন্ধ্যায় সিংহসদনে ‘নটীর পূজা’ অভিনীত হলো সংক্ষিপ্তাকারে। সেই দিনেই ছিল ত্রীনিকেতনে হলকর্ষণ উৎসব। পরের দিন শান্তিনিকেতনে সম্পন্ন হলো বৃক্ষরোপণ ও বর্ষামঙ্গলের অহুষ্ঠান। এরই অবসরে গুরুদেব ‘রাজা ও রানী’-কে গতের ভাষায় পরিবর্তন ও পরিবর্তনের কাজ করে যাচ্ছিলেন। ২২শে শ্রাবণ সন্ধ্যায় পুরিবার্ভিত ‘রাজা ও রানী’ নাটকটি পড়ে শোনালেন। প্রবীণ অধ্যাপকদের সঙ্গে নাটকের পুরানো নামটির পরিবর্তন করা নিয়ে আলোচনাও হয়েছিল। স্থির হয়, ‘রাজা ও রানী’ নামটির পরিবর্তে ‘স্বমিত্রা’, ‘সাবিত্রী’, ‘ভগতী’ ও ‘কালভৈরব’ নাম ক’টি থেকে একটিকে বেছে নেবেন। ২৩শে শ্রাবণের এক চিঠিতে নাটকটির বিষয়ে গুরুদেব লিখছেন :

“গতকাল আমার লেখনী একটি সর্বাঙ্গস্বন্দর নাটকের জন্ম দিয়েছে... বোধকরি দিন দশেকের বেশী সময় নেয় নি।...খুব জোরের সঙ্গেই বলব, নাটকটা সর্বাঙ্গস্বন্দর হয়েছে।...আমার নতুন রচনা। রাজা ও রানীর রূপান্তরীকরণ। সেই নামই রইল, সেই রূপই রইল।...‘স্বমিত্রা’ নামই ঠিক করেছে।”

বর্ষামঙ্গল ও বৃক্ষরোপণ উৎসবের শেষে গুরুদেব খুব উৎসাহের সঙ্গে নতুন নাটকটির মহড়ায় মন দিলেন। নাটকের কোন চরিত্রে কে অভিনয় করবেন, তার জন্তে লোক নির্বাচনের কাজ শুরু হলো। ওরা ভাত্রের আর একটি চিঠিতে এরই আভাস দিয়ে বলেছেন :

“স্বমিত্রা সংশোধন ও পরিমার্জন শেষ করে কাল পড়ে শোনালুম। লোকে ভালো বলবে বলা বাহুল্য। কিন্তু ধাঁ করে অভিনয় হতে পারবে এ আশা

করতে পারিনে। অজিন বিক্রমের পাট পারবে না। কে পারবে? লোক কোথায় পার? এই তর্ক চলছে।”

৭ই ভাদ্র আমার কাছে নাটকটির পাণ্ডুলিপির প্রথম অঙ্ক দিয়ে গুরুদেব বললেন, সবটা তাড়াতাড়ি কপি করে নিতে। অবিলম্বে অভিনয়ের জন্তে লোক নির্বাচন করে মহড়া শুরু করবেন। পাণ্ডুলিপিতে নাটকটির তখনকার মত নাম ছিল ‘সুমিত্রা’। ৮ই ভাদ্র থেকে শুরু হয়ে গেল নিয়মিত মহড়া। কিছু ‘সুমিত্রা’-র পাটের জন্তে কাকে নির্বাচন করবেন, তা নিয়ে গুরুদেবকে বেশ ক’দিন বেগ পেতে হলো। ‘সুমিত্রা’-র চরিত্রের জন্তে অধ্যাপিকা ও ছাত্রীদের কয়েকজনকে নিয়ে পরীক্ষা করলেন। অনেকেই অকৃতকার্য হলেন। ইতিমধ্যে ‘সুমিত্রা’ নামটির পরিবর্তন করে নাম দিলেন ‘তপতী’। প্রধান চরিত্রে কে কোনটির অভিনয় করবেন তা একরকম স্থির হয়ে গেল ২১শে ভাদ্রের পূর্বেই। গুরুদেব নিজে গ্রহণ করলেন মহারাজ বিক্রমের পাট আর দিনেন্দ্রনাথ দেবদত্তর পাটে অভিনয় করবেন বলে স্থির হলো। শ্রীমতী অমিতা ঠাকুর—সুমিত্রা, শ্রীঅজিন ঠাকুর—নরেশ এবং বিপাশা হলেন শ্রীমতী সুমিতা চক্রবর্তী। জনতা ও নারীচরিত্রের কিছু নির্বাচন তখনো বাকি রইল।

৭ই ভাদ্র বখন গুরুদেবের হাতে-লেখা ‘সুমিত্রা’ নামে নাটকের প্রথম অঙ্কের পাণ্ডুলিপিটি আসে, তখন তার আরম্ভটি ছিল এইরূপ :—

সুমিত্রা

প্রথম অঙ্ক।

দেবদত্ত ও বিক্রম।

দেবদত্ত।

মহারাজ, অনঙ্গদেবের পূজা! এই রুদ্রভৈরবদেবের পূজার উদ্দেশ্যে!

বিক্রম।

হাঁ—নাগকেশরতলার বেদী প্রস্তুত।

দেবদত্ত।

সাহস তো কম নয়। পঞ্চশর দণ্ড হয়েছেন যার তপোবলে তাঁরই পূজার বনে!

বিক্রম।

কন্দর্প সেবার এসেছিলেন অপরাধীর মতন লুকিয়ে—এবার তাঁকে ভাকচি প্রকাশ্যে, আসবেন দেবতার বোণ্য অগছোচে—মাথা তুলে, ধ্বজা উড়িয়ে।

দেবদত্ত ।

মহারাজ, আদিকাল থেকেই ঐ দুই দেবতার মধ্যে বিরোধ !

বিক্রম ।

কতি তাতে মাহুঘেরই । এক দেবতা আর এক দেবতার প্রসাদ থেকে
মাহুঘকে বঞ্চিত করেন ।

দেবদত্ত ।

অনঙ্গদেব যে ঘরকে তাঁর পায়ের ধূলি দিয়ে চিহ্নিত করে নেন, সে ঘরে অল্প
কোন দেবতাকে প্রবেশ করতে দেন না । তাতেই পূজনীয়দের মনে ঈর্ষা জন্মায় ।

বিক্রম ।

মনে হচ্ছে কথাটা আমাকেই লক্ষ্য করে । সাহস বাড়চে ।

দেবদত্ত ।

রাজার সঙ্গে বন্ধুত্ব হুঃসাহসের চরম । ভাগ্যদোষেই রাজার বন্ধু হুমুখ
ইচ্ছাক্রমে নয় ।

বিক্রম ।

তবে মুখ খোলো । স্পষ্ট করেই বলো প্রজারা আমার নামে কি বলচে !

দেবদত্ত ।

তারা বলচে, অন্তঃপুরের অবগুষ্ঠনতলে সমস্ত রাজ্যে আজ প্রদোষাঙ্ককার ।
রাজলক্ষ্মী রানীর ছারায় নান ।

বিক্রম ।

হুমুখ, প্রজারঞ্জে আর একবার সীতার নির্বাসন চাই নাকি ?

দেবদত্ত ।

নির্বাসন তো তুমিই দিতে চাও তাঁকে অন্তঃপুরে, প্রজারা তাঁকে চায়
রাজ-সিংহাসনে । তাঁর হৃদয়ের সম্পূর্ণ অংশ তো তোমার নয়, এক অংশ
প্রজাদের । শুধু কি তিনি রাজবধু ? তিনি যে লোকমাতা ।

বিক্রম ।

দেবদত্ত, অংশ বিভাগ নিয়েই যত বিরোধ । ঐ যে তিনি আসছেন,
রাজবধুর অংশ নিয়ে, না লোকমাতার ?

দেবদত্ত ।

আমি তবে বিদায় হই মহারাজ । (প্রস্থান)

মহড়া নেবার সময়ে গুরুদেব এই নাটকের পাত্রপাত্রীর কথাবার্তার বই পরিবর্তন করেছিলেন। অধিকাংশ স্থলে তাঁকে তা করতে হয়েছিল অভিনেতাদের কথা বলা বা তাঁদের অভিনয়ের ক্ষমতার কথা চিন্তা করে। মহড়ার প্রয়োজনে পরিবর্তিত নাটকটি বই আকারে তাড়াতাড়ি ছাপাবার জন্তে তিনি নির্দেশ দিলেন। শাস্তিনিকেতনের প্রেসে ছাপার কাজও শুরু হয়ে গেল। ভাস্কর মাসের শেষ দিকে শেষ প্রফের ক’টি কপি আনিয়ে প্রধান চরিত্রের অভিনেতাদের মধ্যে বিতরণ করলেন, আমাদেরও একটি দিলেন। আমার দায়িত্ব ছিল প্রমুখ করার এবং গানের দলে গান করার। এ ছাড়া আরো একটি গুরু দায়িত্ব আমার উপরে গুরুদেব দিলেন। মাঝে মাঝে গুরুদেবের কাছে গিয়ে বিক্রমের পাঠ মুখস্থর কাজে তাঁকে সাহায্য করা। গুরুদেব বিক্রমের পাঠ বলে যেতেন, আমি অন্ত চরিত্রের কথাগুলি পড়তাম।

তপতী নাটকে শেষ প্রফ-কপির আরম্ভের অংশটি পাণ্ডুলিপি থেকে পরিবর্তিত হয়ে যা দাঁড়িয়েছিল, তা হলো :—

তপতী

১

জলন্ধরপতি বিক্রম ও সখা দেবদত্ত।

দেবদত্ত।

মহারাজ, অনঙ্গদেবের পূজা? এই রুদ্রভৈরবদেবের পূজার উত্তানে?

বিক্রম।

হাঁ, নাগকেশর তলায় বেদী প্রস্তুত।

দেবদত্ত।

সাহস তো কম নয়। পঞ্চশর দণ্ড হ’য়েচেন যাব তপোবলে, তাঁরি পূজার বনে?

বিক্রম।

কন্দর্প সেবার এসেছিলেন অপরাধীর মতো লুকিয়ে—এবার তাঁকে ডাকবো প্রকাশ্যে, আসবেন দেবতার যোগ্য নিঃসঙ্কোচে—মাথা তুলে, খবজা উড়িয়ে।

দেবদত্ত।

মহারাজ, আদিকাল থেকেই ঐ দুই দেবতার মধ্যে বিরোধ।

বিক্রম।

কতি তাতে মাহুঘেরি। এক দেবতা আর এক দেবতার প্রসাদ থেকে মাহুঘকে বঞ্চিত করেন। ব্রাহ্মণ, শাস্ত্র মিলিয়ে চিরদিন তোমরা দেবপূজার

কখনো কখনো এসেচো ভাই দেবতার তোমরা কিছুই জানো না।

দেবদত্ত।

সে-কথা ঠিক, দেবতার সঙ্গে আমার পরিচয় পুঁথির থেকে। গ্লোবের ভিত্তি
ঠেলে মরি; দক্ষিণা পাই, কিন্তু ওদের কাছে ঘেঁষবার সময় পাই নে।

বিক্রম।

আমার মীনকেতু অশাস্ত্রীয়; অহুষ্ঠ জিহ্বাভেদ বন্ধন মানে না। কল্প-
ভৈরবের সঙ্গেই তাঁর অন্তরের মিল—পিনাক ছদ্মবেশ ধরেচে তাঁর পুষ্পধনুতে।

দেবদত্ত।

ভনে ভয় হয়। কিন্তু যা নিয়ে বিপদ ঘটে তা'র কারণ হচ্ছে অনবদেব যে-
ঘরকে তাঁর পায়ের ধূলিলেপনে চিহ্নিত ক'রে নেন, সে-ঘরে অস্ত্র কোনো
দেবতাকে প্রবেশ ক'রতে দেন না। তাতেই পূজনীয়দের মনে ঈর্ষা জন্মায়।

বিক্রম।

মনে হচ্ছে কথাটা আমাকেই লক্ষ্য ক'রে। সাহস বাড়চে।

দেবদত্ত।

রাজার সঙ্গে বন্ধুত্ব দুঃসাহসের চরম। ভাগ্যদোষেই রাজার বন্ধু দুখুঁথ।
ইচ্ছাক্রমে নয়।

বিক্রম।

তবে মুখ খোলো। স্পষ্ট ক'রেই বলো প্রজারা আমার নামে কী বলচে।

দেবদত্ত।

তা'রা বলচে অন্তঃপুরের অবগুষ্ঠনতলে সমস্ত রাজ্য আজ প্রদোষাঙ্ককার।
রাজলক্ষ্মী রাজ্যের ছায়ার ম্লান।

বিক্রম।

দুখুঁথ, প্রজারঞ্জে আর একবার সীতার নির্বাসন চাই নাকি?

দেবদত্ত।

নির্বাসন তো তুমিই দিতে চাও তাঁকে অন্তঃপুরে, প্রজারা তাঁকে চার
সর্বজনের রাজসিংহাসনে। তাঁর হৃদয়ের সম্পূর্ণ অংশ তো তোমার নয়, এক
অংশ প্রজাদের। শুধু কি তিনি রাজবধু? তিনি যে লোকমাতা।

বিক্রম।

দেবদত্ত, অংশ বিভাগ নিয়েই যত বিরোধ। ঐ নিয়েই কুরুক্ষেত্র। ঐ তিনি
আসচেন, রাজবধুর অংশ নিয়ে, না লোকমাতার?

দেবদত্ত ।

আমি তবে বিদায় হই, মহারাজ । (প্রস্থান)

কলিকাতায় অভিনয়ের কিছু আগে গুরুদেব বড় রকমের একটি পরিবর্তন করলেন নাটকের প্রথমেই—আরম্ভের দ্বিতীয় পাতায় । তপতীর প্রথম সংস্করণের ৫১ পৃষ্ঠা থেকে ৫৫ পৃষ্ঠায়, যেখানে রাজপুরাঙ্গনা কালিন্দীর সঙ্গে মহারাজ বিক্রমের বেশ খানিকটা কথাবার্তা আছে, সেখানে কালিন্দীর ‘ভস্ম অপমান শয্যা ছাড়ো, পুষ্পধনু’ বাংলা শ্লোকটি আবৃত্তি করার কথা ছিল । কালিন্দী আবৃত্তিতে তেমন সুবিধা করতে পারছিল না দেখে, গুরুদেব তিন পৃষ্ঠা ব্যাপী ঐ কথাবার্তার সবটাই বাদ দিলেন । কিন্তু ‘ভস্ম অপমান শয্যা’ শ্লোকটি তিনি রাখলেন নাটকের আরম্ভে—দ্বিতীয় পৃষ্ঠায়—বিক্রম ও দেবদত্তের মধ্যে কথা প্রসঙ্গে । তপতীর প্রথম সংস্করণের দ্বিতীয় পৃষ্ঠায়, মহারাজ বিক্রমের :

“আমার মীনকেতু অশাস্ত্রীষ , অহুষ্ঠভ ত্রিষ্ঠুভের বন্ধন মানে না । রক্ত-ভৈরবের সঙ্গেই তাঁর অন্তরের মিল, পিনাক ছদ্মবেশ ধ’রেছে তাঁর পুষ্পধনুতে ।” বাক্যটির শেষে খানিকটা নতুন অংশ যুক্ত হলো । যেমন—

দেবদত্ত ।

এই দেবতাটিকে ভালো বুঝিনে মহারাজ, কিন্তু বেশভূষার ভৈরবের সঙ্গে ঠিক যথেষ্ট মিল তো দেখিনে ।

বিক্রম ।

তার কারণ, রতি একদিন ঠেকে সাজিয়েছিলেন, উনি রমণীর লালিত, নারীর লালিত্যে আচ্ছন্ন আবিষ্ট, তাই তো হুরগভায় উনি লজ্জিত । রক্তের গৌরবের আশ্রয় তাই তো ঠেকে দৃষ্ট করেছিল ।

দেবদত্ত ।

সেই ইতিহাস তো চুকে গেছে, আবার সেই পোড়া দেবতাকে নিয়ে কেন এই উপসর্গ ? পুনর্বীর ঠেকে পোড়াতে হবে নাকি ?

বিক্রম ।

না, তাঁকে যুদ্ধার ভিতর দিয়ে নতুন প্রাণে বাঁচতে হবে । আজ আমার উৎসবের অর্থই তাই । বীরের শক্তি চাই তাঁকে বাঁচিয়ে তুলতে । তোমাদের ভৈরবের স্তব সম্পূর্ণ হবে না আমার মীনকেতুর স্তব যদি তার সঙ্গে যোগ করে না দিই ।

ভস্ম অপমান শয্যা ছাড়ো, পুষ্পধনু,
 রক্ত অগ্নি হ'তে লহো জলদর্শি তনু !
 বাহা মরণীয় যাক ম'রে,
 জাগো চির-স্মরণীয় ধ্যানমূর্তি ধ'রে ।
 বাহা স্থূল, বাহা ক্লান্ত তব,
 অক সাথে দম্ব হোক, হও নিত্য-নব !
 মৃত্যু হ'তে জাগো, পুষ্পধনু,
 হে অতনু, বীরের তনুতে লহো তনু ॥

বন্ধু তব দৈত্যজয়ী দেব বজ্রপাণি,
 পুষ্পছলে তাঁরি অগ্নি দাও তুমি আনি' ।
 সেই দিব্য দীপ্যমান দাহ
 অন্তরে করুক ক্ষুর দুঃখের প্রবাহ ।
 মিলনেরে করুক প্রথর,
 বিচ্ছেদেরে ক'রে দিক্ দুঃসহ সুন্দর ।
 মৃত্যু হ'তে ওঠো পুষ্পধনু,
 হে অতনু, বীরের তনুতে লহো তনু ॥

তিমির তোরণ রজনীর
 স্পন্দিবে আস্থানে মোর নির্দোষ-গঙ্ঘার ।
 যাক দূরে দ্বিধা লজ্জা ত্রাস—
 আয় বক্ষে সর্বনাশা প্রচণ্ড উল্লাস ।
 মৃত্যু হ'তে ওঠো, পুষ্পধনু,
 হে অতনু, বীরের তনুতে লহো তনু ॥

মহড়া চলা কালেই উপরোক্ত বাংলা শ্লোক ক'টি সামান্য পরিবর্তনের পর
 পাড়ালো এই রূপে :—

ভস্ম অপমান শয্যা ছাড়ো, পুষ্পধনু,
 রক্ত বহি হ'তে লহো জলদর্শি তনু !
 বাহা মরণীয় যাক ম'রে,

আগো অবিস্মরণীয় ধ্যানমূর্তি ধ'রে ।
 বাহা রুঢ়, বাহা মৃঢ় তব,
 বাহা স্থল দৃঢ় হোক, হও নিত্য-নব ।
 মৃত্যু হ'তে আগো, পুষ্পধনু,
 হে অতনু, বীরের তনুতে লহো তনু ॥

মৃত্যুঞ্জয় যে মৃত্যুরে দিয়েছেন হানি,
 অমৃত সে পাত্র হতে দাও তুমি আনি' ।
 সেই দিব্য দীপ্যমান দাহ
 উন্মুক্ত করুক অগ্নি-উৎসের প্রবাহ ।
 মিলনেরে করুক প্রথর,
 বিচ্ছেদেরে ক'রে দিক্‌ দুঃসহ স্তম্ভর ।
 মৃত্যু হ'তে ওঠো, পুষ্পধনু,
 হে অতনু, বীরের তনুতে লহো তনু ॥

দুঃখ সূত্রে বেদনায় বন্ধুর যে পথ—
 সে-দুর্গমে চলুক প্রেমের জয়রথ !
 তিমির প্রাকণে, হে রাত্রির
 যাত্রী ; আনো অর্ঘ্যদীপ নৈশ আরতির ।'
 উল্লঙ্ঘিয়া তুচ্ছ লজ্জা ত্রাস—
 আর বন্ধা আত্মহারা উবেল উল্লাস ।
 মৃত্যু হ'তে ওঠো, পুষ্পধনু,
 হে অতনু, বীরের তনুতে লহো তনু ॥

কলকাতায় অভিনয়ের আগেও প্রথম সংস্করণের বহু কথা তিনি সম্পূর্ণ বাদ
 দিলেন, কিছু নতুন কথাও জুড়লেন। এই সব পরিবর্তনের একটি তালিকা
 স্বতন্ত্রভাবে তুলে দিচ্ছি :—

—: প্রথম অঙ্ক :—

২ পৃষ্ঠায়

— শংকর ও বিক্রমের নতুন কথা যোগাঙ্গন

- ৯ পৃষ্ঠায় — বিক্রম ও হুমিয়ার কথা সামান্ত বাদ দিলেন ।
 ৩২ পৃষ্ঠা থেকে ৩৪ পৃষ্ঠা — রত্নেশ্বর ও দেবদত্তর কথা বাদ দিলেন ।
 ৩৬ পৃষ্ঠায় — দেবদত্ত ও হুমিয়ার সামান্ত কথা বাদ দিলেন ।
 ৪৬ „ — বিপাশা ও নরেশের কথা বাদ দিলেন ।
 ৫০ পৃষ্ঠা থেকে ৫১ পৃষ্ঠা — বিপাশা ও নরেশের কথা বাদ দিলেন ।
 ৫২ পৃষ্ঠা থেকে ৫৫ পৃষ্ঠা — বিক্রম ও কালিন্দীর কথা বাদ দিলেন ।

—: দ্বিতীয় অঙ্ক :—

- ৬৩ পৃষ্ঠায়—হুমিয়ার ও প্রতিহারীর কথা বাদ দিলেন ।
 ৬৬ পৃষ্ঠা থেকে ৭৩ পৃষ্ঠা—নারায়ণী, দেবদত্ত, বিপাশা ও হুমিয়ার অনেক কথা বাদ দিলেন ।
 ১১৩ পৃষ্ঠা থেকে ১১৭ পৃষ্ঠা—দেবদত্ত ও নারায়ণীর অনেক কথা বাদ দিলেন ।

—: তৃতীয় অঙ্ক :—

- ১২০ পৃষ্ঠা থেকে ১২৮ পৃষ্ঠা—জনতার অনেকখানি কথা বাদ দিলেন এবং আরম্ভে সামান্ত নতুন কথা জুড়লেন ।
 ১৩৬ পৃষ্ঠা থেকে ১৩৭ পৃষ্ঠা—জনতা ও নরেশের খানিকটা কথা বাদ দিলেন ।
 ১৫০ পৃষ্ঠা থেকে ১৫৪ পৃষ্ঠা—নরেশ, বিপাশা ও জনতার কথার সঙ্গে ‘ষমের ছয়ার খোলা পেয়ে’ গানটি বাদ গেল ।
 ১৫৬ পৃষ্ঠা থেকে ১৬০ পৃষ্ঠা—জনতা ও দেবদত্তর কথা বাদ দিলেন ।
 ১৬৩ পৃষ্ঠা থেকে তৃতীয় অঙ্কের শেষে—বিক্রম, চর ও চন্দ্রসেনের কথা নতুন যুক্ত হলো ।

—: চতুর্থ অঙ্ক :—

- ১৬৪ পৃষ্ঠা থেকে ১৬৫ পৃষ্ঠা—তীর্থযাত্রী ও ভার্গবের কথা বাদ দিলেন ।
 ১৭২ পৃষ্ঠা থেকে ১৭৩ পৃষ্ঠা—নরেশ ও বিপাশার কথা বাদ দিলেন ।
 ১৮২ পৃষ্ঠায়—দেবদত্ত, শংকর ও হুমিয়ার নতুন কথা বসালেন ।

কলকাতায় অভিনয় আরম্ভ হবার সপ্তাহখানেক আগে, অর্থাৎ ২২রা আশ্বিন তারিখে “সর্ব খর্বতারে দছে তব ক্রোধদাহ” গানটি রচিত হয় । রচনার পিছনের ঘটনাটি হলো :-

তপতী নাটকটি নতুন করে রচনা কালে বিপ্লবী যতীন দাস লাহোরী জেলের কর্তৃপক্ষের দুর্ব্যবহারে মৃত্যুবরণের সংকল্পে প্রায় দু'মাস ধরে অনশন করছিলেন। তাঁর এই মরণশয় অনশনের সংবাদে দেশবাসীর মন তখন খুবই চঞ্চল। যতীন দাসকে বাঁচাবার জন্তে সকলেই অধীর। কিন্তু ইংরেজ সরকার তাদের জেদ বজায় রেখে গেলেন। যতীন দাস তাঁর প্রতিজ্ঞা রক্ষা করে আশ্রয়ত্যাগ করলেন। এই সংবাদ শান্তিনিকেতনে এল ২রা আশ্বিন। গুরুদেব থেকে শুরু করে সকলেই এ সংবাদে মর্মান্বিত। যতীন দাসের এই আত্মহত্যার বোঝানায় গুরুদেব 'সর্ব ধর্মতারে দহে' গানটি রচনা করেন এবং তপতী নাটকের উদ্বোধন সঙ্গীত হিসেবে গানটি রাখবেন বলে স্থির করলেন। তপতী পুস্তকাকারে ছাপা হয়ে যাবার পরের ঘটনা বলে গানটি প্রথম সংস্করণে স্থান পায়নি। কিন্তু অভিনয়ের সময়ে প্রকাশিত ক্রোড়পত্রে ভৈরব মন্দিরের ভৈরবের উপাসক দলের গান হিসেবে এটিকে প্রথমেই রাখা হয়।

অভিনয়ের দ্বিতীয় রাত্রিতে তপতী নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কের বিপাশার 'দিনের পরে দিন যে গেল' গানটি বাদ গেল। পরিবর্তে গাওয়া হলেন নতুন রচিত গান 'আমার অন্ধ প্রদীপ'। ক্রোড়পত্রে 'যমের দুয়ার খোলা পেয়ে' গানটি বইয়েতে থাকলেও অভিনয়ের সময় গানটি গাওয়া হয়নি। পরিবর্তে অল্প কোন গানও রাখেননি। তপতীর প্রথম সংস্করণে মোট এই ক'টি গান ছিল।

- ১। মন যে বলে চিনি চিনি।
- ২। আলোক-চোরা লুকিয়ে।
- ৩। জাগো হে রক্ত জাগো।
- ৪। বকুল গন্ধে বজ্রা এল।
- ৫। প্রলয় নাচন নাচলে যখন।
- ৬। দিনের পরে দিন যে গেল।
- ৭। তোমার আসন শূন্য আজি।
- ৮। যমের দুয়ার খোলা পেয়ে।
- ৯। জাগ' আলসশয়ন।
- ১০। স্তম্ভ নব শঙ্খ তব।

বিপাশার সব ক'টি গান মৃত্যুভঙ্গীতে অভিনীত হয়, গানগুলি গেয়েছিলেন পিছন থেকে মেরেরা।

তপতী অভিনীত হয় পর পর ১১ই, ১২ই, ১৩ই এবং ১৫ই আশ্বিন এবং বার
বে চরিত্রে অভিনয় করেন তাঁরা হলেন :—

বিক্রম—জলন্ধরের রাজা—শুরুদেব ।

সুমিত্রা—জলন্ধরের রাণী—শ্রীমতী অমিতা ঠাকুর ।

নরেশ—বিক্রমের বৈমাত্র ভাই—শ্রীঅজীতনাথ ঠাকুর

বিপাশা—সুমিত্রার সখী—শ্রীমতী সুমিতা চক্রবর্তী (বর্তমানে সুমিতা
বাহাদুর সিং) ।

দেবদত্ত—রাজার সখা—দিনেজনাথ ঠাকুর ।

গৌরী —শ্রীমতী রমা মজুমদার (কর) ।

কালিন্দী —শ্রীমতী নিরুপমা দেবী ।

মঞ্জরী —শ্রীমতী চিত্রা ঠাকুর (বজ্জ) ।

কুমারসেন—কাশ্মীরের যুবরাজ—শ্রীকালীমোহন ঘোষ ।

চন্দ্রসেন—কুমারের পিতৃব্য—শ্রীনলীন মিত্র ।

ত্রিবেদী—জলন্ধরের রাজপুরোহিত—শ্রীনিতাইবিনোদ গোস্বামী ।

তরুণীগণ —শ্রীমতী রমা মজুমদার, শ্রীমতী চিত্রা ঠাকুর,
শ্রীমতী নিরুপমা দেবী, শ্রীমতী অমিতা সেন (খুকু)
এবং শ্রীমতী নীহারকণা ।

ভার্গব—কাশ্মীরের মর্ত্তণ্ড মন্দিরের পুরোহিত—শ্রীকালীমোহন ঘোষ ।

মন্ত্রী —শ্রীসত্যেন বিলী ।

শঙ্কর —শ্রীকণক ঠাকুর ।

সেনাপতি —শ্রীনীতেজনাথ গাঙ্গুলী (নিতু) ।

শিখরিণী —শ্রীমতী নিরুপমা দেবী ।

কুঞ্জলাল ও রত্নেশ্বর —শ্রীঅনাথনাথ বসু ।

দ্বারী —শ্রীআর্য্যনাথকম, শ্রীবিনায়ক মাসোজী ।

তীর্থযাত্রী ব্রাহ্মণ —শ্রীসত্যেন বিলী ।

দূত —শ্রীবিনায়ক মাসোজী, শ্রীসাগরময় ঘোষ ।

জনতা —শ্রীসাগরময় ঘোষ, শ্রীঅনাথনাথ বসু, শ্রীসন্তোষ মিত্র,
শ্রীসচ্চিদানন্দ রায় (আলু), শ্রীনিশিকান্ত রায়চৌধুরী
(পণ্ডিচারী), শ্রীদেবেন ঘোষাল, শ্রীবনবিহারী ঘোষ,
শ্রীককো ঠাকুর, শ্রীনিতাইবিনোদ গোস্বামী ।

—ত্রিনিবেন্দ্রনাথ ঠাকুর, শ্রীশান্তিদেব ঘোষ, শ্রীমুকুন্দ
কর, শ্রীসাগরময় ঘোষ, শ্রীবনবিহারী ঘোষ, শ্রীমণি
রায়চৌধুরী, শ্রীদেবেন ঘোষাল, শ্রীমতী রমা মজুমদার
(কর), শ্রীমতী অমিতা সেন (খুঁ), শ্রীমতী নিরুপমা
দেবী, শ্রীমতী চিত্রা ঠাকুর (বুড়ু), শ্রীমতী নীহারকণা,
শ্রীমতী সাবিত্রী কৃষ্ণান।

তপতী নাটকের অভিনয়ের দু-একটি ঘটনা বিশেষভাবে যা মনে পড়ে তা
আজ বলি।—

শান্তিনিকেতন থেকে ছাত্রছাত্রী ও অধ্যাপকের বিরাট দল কলকাতায়
পৌঁছিলেন অভিনয়ের কয়েকদিন আগে। মহড়া চলছে জোড়ানাঁকোর বাড়ীতে
নিয়মিত। অভিনয়ের দু-একদিন আগে গুরুদেবের কাছে বিশেষ অনুরোধ এল,
নাটকেব ত্রিবেদীর চরিত্রটি শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথকে দিয়ে অভিনয় করাবার জন্ত।
এর জন্তে তৈরী হয়ে এসেছিলেন শান্তিনিকেতনের অধ্যাপক শ্রীনিতাইবিনোদ
গোস্বামী। অভিনয় আরম্ভের দিন দুই আগে এধরনের বদলের ইচ্ছা গুরুদেবের
একেবারেই ছিল না, কিন্তু প্রস্তাবকদের একান্ত আগ্রহে তিনি অবনীন্দ্রনাথকে
ডেকে নাটকে যোগ দিতে অনুরোধ করেন। সময় অল্প জেনেও অবনীন্দ্রনাথ
গুরুদেবের ইচ্ছাকে অবহেলা করতে পারেননি। মুখস্থ করার জন্তে অবনীন্দ্রনাথ
আমার কাছ থেকে স্টেজ কপিটি নিয়ে নিজের হাতে ত্রিবেদীর কথাগুলি কাগজে
লিখে নিলেন, কিন্তু ভাল করে মুখস্থ না কবতে পারায় মহড়ার সময় তিনি ভেতন
সহজে এবং সাহসের সঙ্গে অভিনয় করতে পারছিলেন না বলে শ্রীনিতাইবিনোদ
গোস্বামীই ত্রিবেদী হয়ে গেলেন।

আমার দায়িত্ব ছিল প্রধানত গুরুদেবকে অভিনয়ের সময় প্রম্ট করার, আর
গানের সময় গান গাইতে হতো গানের দলের সঙ্গে। অভিনয়ের সময় গুরুদেব
মঞ্চের দক্ষিণে বা বাঁয়ে গিয়ে যখন তাঁর কথাগুলি বলতেন, তখন তাঁরই কাছাকাছি
উইংসের আড়ালে দাঁড়িয়ে আমি প্রম্ট করে যেতাম। এই কারণে আমাকে
মঞ্চের এপাশ থেকে ওপাশে প্রায়ই দৌড়তে হতো। প্রথম রাত্রির অভিনয়ের
সময় গুরুদেব আরম্ভে অনেকক্ষণ বেশ ভালভাবেই তাঁর কথা বলে গেলেন কিন্তু
প্রথম দৃষ্টে নরেন ও বিপাশা প্রথমবার মঞ্চে প্রবেশ করার পরে তাঁদের দেখে
গুরুদেব যে কথা বলবেন, তা না বলে প্রায় দেড় পাতার মত কথা তিনি বাক দিয়ে
বলে গেলেন। এর উত্তরে নরেন যে কি বলবেন তা তিনি বুঝতে পারছিলেন না,

কিন্তু পিছন থেকে প্রমুখ কানে যাওয়া যাত্রী ভুলের বিষয়টি গুরুদেবের খেয়ালে আসে। তিনি উৎকর্ষাৎ নতুন কথা মুখে মুখে তৈরী করে বাদ পড়া অংশের আকর্ষণে ফিরে এসে সেখান থেকে ঠিকমত সবটা বলে গেলেন। এর পরে বিনা বাধার পর পর কথাবার্তা চললো। শেষ পর্যন্ত আর কোন গোলযোগ হয়নি।

তপতী নাটকের যাবতীয় সাজসজ্জার পুরো দায়িত্ব ছিল শ্রীযুক্ত নন্দলাল বসু, শ্রীযুক্তা প্রতিমা দেবী ও শ্রীস্বরেজনাথ করের উপর। শ্রীযুক্ত অবনীন্দ্রনাথও এবিষয়ে তাঁদের সাহায্য করেছিলেন। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর স্মৃতিকথায় গুরুদেবের সাজের বিষয়ে যে বর্ণনাটি রেখে গেছেন তা এখানে উদ্ধৃত করি। তিনি লিখেছেন :—

“তপতী অভিনয় হবে—রবিকাকা সেজেছেন রাজা। সাজগোজ রবিকাকা বরাবর যতখানি পারেন নিজেই করতেন।

‘তপতী’র ড্রেস রিহার্সেল হবে। স্বরেন, রথী—ওরা বাস্তবভর্তি রং-কালি এনেছে। রবিকাকা তা থেকে কয়েকটা কালো রং তুলে নিয়ে চুকলেন ড্রেসিংরুমে। নিজেই দাড়ি কালো করবেন।

রবিকাকা করেছেন কী, আচ্ছা করে গালের উপর কালো রং ঘুষেছেন— তাতে দাড়ি কালো হয়ে অতি বিচ্ছিন্নি একটা ব্যাপার হলো দেখতে।

ড্রেস রিহার্সেল তো হলো। রাস্তিরে শুয়ে শুয়ে ভাবছি, কী করা যায়। সকালে উঠে প্রতিমাকে বললুম, তৌরা মেয়েরা যে অনেক সময়ে মাথার কালো রঙের গজের কাপড় দিস—তাই গজখানেক আনা দেখি। ওই যে মেমসাহেবরা চুল আটকাবার জন্তে পরে। পাতলা, অনেকটা চুলেরই মতো দেখতে লাগে দূর থেকে। সেই কাপড় তো এল—আমি অভিনয়ের আগে রবিকাকাকে বললুম, তুমি আজ আর রং মেখো না দাড়িতে। আমি তোমার দাড়ি কালো করে দেবো। বলে সেই কাপড় বেশ করে কেটে দাড়িতে গেলাপের মত লাগিয়ে কানের দুপাশে বেঁধে দিলুম। গোঁফেও ঐরকম করে খানিকটা কাপড় লাগিয়ে সুখের কাছটার কেটে দিলুম।

স্টেজ থেকে যা দেখাল, সবাই অবাক। বললে, চমৎকার কালো দাড়ি হয়েছে। রবিকাকারও আর কোন ঝঙ্কাট রইলো না—অভিনয়ের পরে কাপড় গেলাপটি খুলে ফেলাই হলো।

অভিনয়ের ঠিক আগেই ‘তপতী’ নাটকটির প্রথম সংস্করণ কিছুদিনের ব্যবধানে ছ’বার ছ’আকারে প্রকাশিত হয়, কেবল মলাটের পরিবর্তন এবং স্বরলিপির

অন্তর্ভুক্তির ব্যাধি। প্রথম যেটি ছাপা হয়েছিল তার মলাটে ছিল ‘তপতী’ নামটি গুরুদেবের নিজের হাতে কালো কালিতে আঁকা নক্সাতে। ভিতরের তৃতীয় পৃষ্ঠায় ছিল প্রকাশক, মুদ্রক ও প্রেসের নাম এবং ১৩৩৬ সালের ভাদ্র মাসের তারিখ। মূল্য দেওয়া ছিল দেড় টাকা। চতুর্থ পৃষ্ঠায় নাটকের পাত্রপাত্রীর তালিকা। পরে ভূমিকা। ভূমিকার শেষে ছিল ১২শে ভাদ্র, ১৩৩৬ তারিখ।

নাটকটি চারি অঙ্কের।

প্রথম অঙ্ক ছিল ১ পৃষ্ঠা থেকে ৬২ পৃষ্ঠা পর্যন্ত,

দ্বিতীয় অঙ্ক ছিল ৬৩ পৃষ্ঠা থেকে ১১৭ পৃষ্ঠা পর্যন্ত,

তৃতীয় অঙ্ক ছিল ১১৮ পৃষ্ঠা থেকে ১৬৩ পৃষ্ঠা পর্যন্ত, এবং

চতুর্থ অঙ্ক ছিল ১৬৪ পৃষ্ঠা থেকে ১৮৫ পৃষ্ঠা পর্যন্ত। তার পরে পরিশিষ্টে ছিল মন্ত্রের অম্ববাদ, এক থেকে তিন পৃষ্ঠা ব্যাপী।

‘তপতীর’ প্রথম সংস্করণের দ্বিতীয় বইটির মলাটে ‘তপতী’ ও ‘শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর’ নাম দুটি গুরুদেব কর্তৃক অঙ্কিত একটি রঙিন চিত্রে মুদ্রিত। পরের পৃষ্ঠা থেকে নাম, তারিখ, নাটকের পাত্রপাত্রী, ভূমিকা, মোট চারিটি অঙ্কের পৃষ্ঠা এবং পরিশিষ্টের মন্ত্র ও তার অম্ববাদ সবই প্রথম বইটির মত। কেবল এইটিতে তপতীব গানগুলির স্বরলিপি প্রথম দেওয়া হয়েছিল শেষের দিকে, স্বতন্ত্র ৭ পৃষ্ঠা থেকে ৪২ পৃষ্ঠাতে। কিন্তু স্বরলিপিকারের নামের উল্লেখ ছিল না। স্বরলিপি করা গানগুলি হলো :—

- ১। মন যে বলে চিনি চিনি,
- ২। আলোক-চোরা লুকিয়ে এল,
- ৩। বকুল গন্ধে বগ্না এল,
- ৪। প্রলয় নাচন নাচলে যখন,
- ৫। জাগো হে রক্ত জাগো,
- ৬। দিনের পরে দিন যে গেল,
- ৭। তোমার আসন শূন্য আজি,
- ৮। স্বপ্নের দুয়ার খোলা পেয়ে,
- ৯। জাগ’ আলসশয়ন,
- ১০। শুভ্র নব শব্দ তব।

কলকাতায় অভিনয়ের সময় দর্শকদের সুবিধার্থে একটি ফোল্ডপত্র প্রকাশিত হয়েছিল। যথা :—

॥ তপতী ॥

শ্রীকৃষ্ণনাথ ঠাকুর—মূল্য চারি আনা ।

প্রথম অভিনয় ১০ই আশ্বিন, ১৩৩৬

জোড়াসাঁকো, কলিকাতা ।

প্রথম অঙ্ক—ভৈরব-মন্দির প্রাক্ষণে ভৈরবের উপাসকদলের গান—

‘সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ’

—

জলন্ধররাজ বিক্রম । তাঁহার ব্রাহ্মণ বন্ধু দেবদত্ত । মহিষী সুমিত্রা ।
রাজার বৈমাত্র ভাই নরেশ ও রাণীর সহচরী বিপাশা । মন্ত্রী, প্রতিহারী,
অভিযোগকারী, প্রজা ও রত্নেশ্বর । পুরাণনাগণ, কালিন্দী, গৌরী, মঞ্জরী ।
রাজপুত্রোহিত ত্রিবেদী ।

গান

মন যে বলে চিনি চিনি

—

গান

আলোক-চোরা লুকিয়ে এল ঐ

—

গান

জাগো হে কত্ৰ জাগো

—

গান

বকুল গন্ধে বস্ত্রা এল

—

গান

প্রলয়নাচন নাচলে যখন

—

দ্বিতীয় অঙ্ক—কাশ্মীর আখরোটবন

জনতা । কুমারসেন । নরেশ ও বিপাশা ।

চন্দ্রসেন । দেবদত্ত ।

গান
দিনের পরে দিন যে গেল

—

গান
তোমার আসন শূন্য আজি

—

গান
যমের দুয়ার খোলা পেয়ে

—

তৃতীয় অঙ্ক—কাশ্মীর—মার্তণ্ড মন্দির।
পুৰোহিত ভার্গব। তীর্থযাত্রী। বিপাশা। স্মিত্রা। শিখরিনী।
কুঞ্জলাল। নরেশ। কুমার। দেবদত্ত। শঙ্কর। বিক্রম।

গান

জাগ' আলসশয়নবিলগ্ন

—

গান

শুভ্র নব শঙ্খ তব গগন ভরি'

—

নাটকে ব্যবহৃত শ্লোক ও বৈদিক মন্ত্রগুলি সন্নিবেশিত ছিল। ফ্রোড়পত্রটির মোট পৃষ্ঠা সংখ্যা ছিল ৮। মলাটে ছিল শিল্পাচার্য নন্দলাল বসু কর্তৃক অগ্নিপরিবেষ্টিত একটি নারীর লিনোক্যাট নক্সা, লাল রং-এ মুদ্রিত।

১৯২৯ সালে 'রাজা ও রানী'-কে বদলে 'তপতী' নাটকটি লেখার সময়, সে যুগের ভারতের রাজনৈতিক আন্দোলন গুরুদেবের মনকে যে বিশেষ ভাবে প্রভাবিত করেছিল, তা পরিষ্কার বোঝা যায় নাটকের কয়েকটি অংশ থেকে। 'সর্ব স্বর্ষতাবে দহে' গানটি রচনার ইতিহাসে সে কথা আগেই বলেছি। এছাড়া প্রথম সংস্করণের ৩০ পৃষ্ঠা থেকে ৪৫ পৃষ্ঠায়—যেখানে রত্নেশ্বর, দেবদত্ত ও স্মিত্রার কথাবার্তা আছে, তাতেও তার পরিচয় সুস্পষ্ট।

'রাজা ও রানী' নাটকে রত্নেশ্বরের চরিত্রটি একেবারেই ছিল না। 'তপতী'-তে

এই হুমিয়ারটিকে বেঞ্জ করে প্রজাদের প্রতি বিদেশী শীলাদিত্যের অত্যাচারের যে চিত্রটি তিনি এঁকেছেন, সেটি সে-মুগের ইংরেজ শাসকেরই যে চিত্র তা ইচ্ছাতে অস্বীকার হয় না। এই অত্যাচারকে রুখতে হলে জনসাধারণকে কী করতে হবে বা তাদের কী করা উচিত, রাণী হুমিয়ার মুখ দিয়ে গুরুদেব সে বিষয়ে যা বলিয়েছেন, তা গুরুদেবের রাজনৈতিক মতবাদেরই প্রতিধ্বনি। বিদেশীর অত্যাচার প্রসঙ্গে দেবদত্তকে হুমিয়ার বলছেন :

“ঠাকুর, বাধা আছে তো আছে—কিন্তু তা’র সামনে দাঁড়িয়ে আর্তনাদ ক’বুচে কেন, ভীক মন! বিধাতা যাদের অবজ্ঞা করেন তাদের দয়া করেন না তাও কি এরা জানে না? দ্বার ভেঙ্গে ফেলুক না! বিচার ভয়ে-ভয়ে চায় ব’লেই তো ওরা বিচার পায় না। রাজা যত বড়ো জোরের সঙ্গে ওদের কাছে কর দাবি করে, তত বড়ো জোরের সঙ্গেই ওদের বিচার চা’বার অবিকার। ধর্মের বিধান মানুষ্যের অহুগ্রহের দান নয়।”

রবীন্দ্রনাথের গানে ঠুংরিব প্রভাব

শতাব্দিক বর্ষ পূর্বে বাংলা ভাষায় উচ্চাঙ্গ হিন্দী গান, তার রাগরাগিণী ও তালের বিস্তারিত আলোচনামূলক বই প্রথম রচিত হয়। সেই থেকে এ পর্যন্ত অনেক বই প্রকাশিত হয়েছে। এই বইগুলি ভালো করে আলোচনা করলে ঊনবিংশ শতকের শেষার্ধ্বে বাংলা দেশে উচ্চাঙ্গ হিন্দীগানের রাগরাগিণী ও তালের প্রচলিত নিয়ম কি ছিল তা জানতে কোনো অসুবিধা হয় না। বেশ বোঝা যায় যে, সে যুগের সংগীতের সঙ্গে এ যুগের অনেক পরিবর্তন ঘটেছে। গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের গানে ঠুংরির প্রভাব নিয়ে আলোচনার আগে বাংলা দেশের ঊনবিংশ শতকের ঠুংরির গান বলতে কি বোঝাতো এবং বর্তমানে তার কি পরিবর্তন ঘটেছে, এইসব বইয়ের সাহায্যে তা না জানলে, তার সঠিক বিচার করা সহজ হবে না।

আগেকার দিনের ঠুংরিগানের বিষয়ে জানা যায় যে, ঠুংরি নামে একটি তাল তখন খুবই প্রচলিত ছিল; এবং তখনকার দিনের সংগীতরসিকদের কাছে এই তালটি সুপরিচিত ছিল বলেই সব বইয়ে, ঠুংরি তালের আলোচনা যথাযথ স্থান পেয়েছে। বাংলাদেশের ঊনবিংশ শতক ও বিংশ শতকের প্রামাণ্য সংগীতের বইগুলিতে সে যুগের ঠুংরির পরিচয় যা পাই তারই কিছু নমুনা এখানে প্রথম তুলে দিই।

রাধামোহন সেন, তাঁর ১২২৫ সালে মুদ্রিত, “সঙ্গীত তরঙ্গ” গ্রন্থে, ঠুংরিকে রাগিণী হিসেবে উল্লেখ কোরে লিখেছেন,—

“ঠুংরি রাগিণীর ধারা।

ঠুংরি নামে শ্রাম-কল্যাণের প্রমোদিনী।

জাতি-লক্ষণেতে সম্পূর্ণ বিধায়িনী ॥

রূপের আধার দুই-বারোয়া বেহাগ।

গানের সময় নিশি কিছা দিবা-ভাগ ॥”

এই গ্রন্থে গ্রন্থকার, নিজ রচিত ঠুংরি রাগিণী ও আড়া-তেতালার দুটি গান প্রকাশ করেছিলেন।

309

ঠুংরি তাল বিষয়ে স্বতন্ত্রভাবে আলোচনা প্রসঙ্গে কৃষ্ণধনবাবু লিখেছেন—

“এই তাল কাওয়ালীর প্রকারভেদ মাত্র, অর্থাৎ ইহাতেও চারিটি হ্রস্ব মাত্রা অন্তর প্রশ্ন ও তালি পড়ে।...যে চতুর্মাত্রিক তালের গানের অক্ষর সকল বারংবার লঘু গুরু হয়, তাহাতে প্রত্যেক চারিমাত্রা অন্তরে স্বভাবত প্রবলরূপে প্রশ্ন দিতে ইচ্ছা হয়...সেই ঠেকার সমধিক প্রশ্ন বিশিষ্ট যে বোল ব্যবহার হইয়াছে, তাহারই নাম ঠুংরি। উল্লিখিত কোনো ছন্দের জায় গানের গতি হইলেই, তাহা ঠুংরি তালের অন্তর্গত;...ঠুংরিতে সকল প্রশ্নই বলবৎ হওয়াতে, মনে হয় যেন সম শীঘ্র শীঘ্র উপস্থিত হইতেছে, এই-জন্ত ঠুংরিতে এক তালির পরই, অর্থাৎ প্রত্যেক দ্বিতীয় তালিতেই সম হয়। অতএব দুই তালিতেই ইহার ঠেকার ছন্দ পূর্ণ হওয়াতে, ইহা কাওয়ালীর অর্ধ হইয়াছে...ঠেকা যথা :—

+ ২
ধা ধা কেটে তাক । নে ধা কেটে তাক

“ঐ প্রথম ধা-এর উপরই সম। এই তালের সকল স্থান হইতেই গানারম্ভ হইতে দেখা যায়। নিম্নলিখিত লঙ্কো ঠুংরির উর্হু গানটির ছন্দ :—

+ ২ + ২
দিল। থু ০ শু দা। লগু ০ যো গ। যা ০ হৈ মে। রা ০

“যদি ঠুংরি গানের প্রত্যেক কলির প্রশ্ন সংখ্যা ৪-এর বিভাজ্য হয়, তবে তিন তালি এক ফাঁক অল্পসারে তাহাতে কাওয়ালীর ঠেকা দেওয়া যায়। ঠুংরি তালীর অনেক গানের অস্বাভাবিকতায় এরূপ দৃষ্ট হয় যে, সমের প্রশ্নকে প্রবল করণার্থ তাহার পূর্ববর্তী প্রশ্নের উপর কোনো বর্গ থাকে না; যথা :—

২ + ২ +
। ০ ঘ ০ রে I রৈ ০ তে ০। ০ না ০ দি I লে ০ ০ ০।

২ + ২ +
হিন্দী। ০ কো ০ হি I ন ০ হি ০। ০ আ ০ প I না ০ ০ ০।”

ঊনবিংশ শতকের শেষার্ধ্বে বাংলাদেশে প্রচলিত দুটি ঠুংরি তালের উর্হু-গানের নমুনা পুরোনো বই থেকে স্বরলিপি সহ তুলে দিচ্ছি। প্রথমটি স্বয়ং নবাব ওয়াজিদ্ আলি শাহ্ কলকাতায় বন্দী থাকা কালে রচনা করেছিলেন বলে কথিত। দ্বিতীয়টি রচনা করেছিলেন ‘সরসার’ নামে লঙ্কোর একজন

খ্যাতনামা টঙ্কা গায়ক। শোনা যায়, ইনি গান রচনার 'শোরী' ও 'হুম্বম্'-এক
জায় খ্যাতি অর্জন করেছিলেন।

(১) ঝাঝাঝ-ঠুংরি।

যব ছোড় চলে লখনৌ নগরী,
কহঁ হাল আদম্ পর ক্যা গুজরী।
আদম্ গুজরী সদমা গুজরী,
যব হম্ গুজরে, হুনিয়া গুজরী।

+ ২ + ২
রা গা I না রা না মা। গা † গা গা I মা † মা ধা। পা † মা গা I
য ব ছো ০ ড চ লে ০ ল থ্ নো ০ ন গ রী ০ ক হঁ

+ ২ + ২ ॥
I মা † পা পা। পা ধা গা গা I ধা † পা মা। গা † রা গা I
হা ০ ল আ দ ম্ প র ক্যা ০ গু জ রী ০ "য ব"

+ ২ + ২
মা গা I মা † ধা ধা। ধা † ধা ধা I গগা র'গা' গা ধা। পা † মা মা I
আ দ ম্ ০ গু জ রী ০ স দ্ মা ০ ০ ০ গু জ রী ০ য ব #

+ ২ + ২
I মা † পা পা। পা ধা গা গা I ধা † পা মা। গা † রা গা I
হ ম্ গু জ রে ০ হু নি রা ০ গু জ রী ০ "য ব"

(২) ঝাঝাঝ-ঠুংরি।

ভলা নিমক্ হরাম্‌নে মুলুক ডুবায়া

হজ্‌রত্‌ জাতে হৈ লগুন কো।

মহল মহল যে বেগম্‌ রোয়ে

গলি গলি বোবে পাতুরিয়া ॥

+ ০ + ০
মা গা I মা ধা ধা ধা। ধা গা গা † I ধা গা † গা। ধা † পা † I
ভ লা নিম কঁ হ বা ম্‌ নে ০ মুলুক ডু বা ০ রা ০

+ ০ + ০ ॥
I পা ধা মা পা। মা গা রা গা I মা † গা †। ধা † মা গা I
হ জ্‌ র ত জা ০ তে হৈ ল নু ড নু কো ০ 'ভ লা'

+ 0 + 0

† † I মা মা মা ধা। ধা ধা না † I গা † না †। গা † গা † I
 0 0 ম হ ল ম হ ল মে 0 বে 0 গ ম্ রো 0 রে 0
 I ধা ধা গা গা। ধা পা মা গা I মা † ধা পা। ধা † মা গা I
 I গ লি 0 গ লি রো 0 রে 0 পা 0 তু রি রা 0 'ভ লা'

প্রথম গানটিতে ঠুংরি মোট আট মাত্রার তাল। এ গানের স্বরলিপিকার প্রথম মাত্রার সম ও পঞ্চম মাত্রার ফাঁক মা দিয়ে তালি দেখিয়েছেন। দ্বিতীয় গানের স্বরলিপিকারও ঠুংরি তালকে মোট আট মাত্রার সমষ্টি বলেছেন বটে, কিন্তু তিনি প্রথম মাত্রার সম ও পঞ্চম মাত্রার খালি চিহ্নিত করেছেন।

‘সচিত্র বিশ্বসংগীত’ নামে একটি বইয়ের লেখক বলেছেন—“ঠুংরি এক-প্রকার তালের নাম। যে সকল টপ্পা ঠুংরি তালে গীত হয়, তাহাদিগকে সচরাচর ঠুংরি বলা হয়। এতদ্ব্যতীত ঠুংরি আন্ধাকাওয়ালীতে গীত হইয়া থাকে। হিন্দুস্থানের তরফাওয়ালীরা এই গান গাহিয়া থাকে, এজন্য কলাবৎ ওস্তাদগণ ইহা পছন্দ করেন না। ঠুংরির এক বিচিত্র গুণ এই যে, ইহার এক কলিতে দুই-তিন রাগিণীর সংযোগ লক্ষিত হয়, সেই সংযোগকে ‘জংলা’ বলে।

“ঠুংরি চারিমাত্রার তাল। ইহাতে একটি তাল এবং একটি শূন্য থাকে।
 ঠেকা যথা :—

+ 0

| | | |

ধা দ্বা গে দিন তা দ্বা গে দিন।”

এই বইটিতে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর মতামতসারেই আলোচনা করা হয়েছে বলে মনে হয়।

নানাপ্রকার সংগীত-গ্রন্থ প্রণেতা ও ভারতীয় ঐক্যতান সংগীতের প্রসিদ্ধ প্রচারক দক্ষিণাচরণ সেন ঠুংরি রাগের গান ও তাল নিয়ে যে আলোচনা করেছেন, তা হলো—

“ইহা আটমাত্রার তাল, এবং চারিমাত্রাবিশিষ্ট দুইটি, পদে বিভক্ত। ইহার অধিকাংশ স্থলে পদের প্রথমে একটি দীর্ঘ বর্ণ ও পরে দুইটি হ্রস্ববর্ণ থাকে। ঠুংরির ছন্দ অনেকটা কাবুপার গ্রায়, কিন্তু বিশেষ প্রভেদ এই যে, কাবুপার অনেক স্থলে কোনো কোনো সময়ের পদ হইতে প্রত্যেক চতুর্থ পদের শেষে একটি ত্রিমাত্রিক বা ত্রিমাত্রিক বর্ণ থাকে। কিন্তু ঠুংরিতে এইরূপ

উপরোক্ত গানের ছন্দ নিয়ে আলোচনা কালে ঠুংরি ভাল সম্পর্কে নতুন যে একটি তথ্যের সন্ধান পাওয়া যাচ্ছে তা এখানে উল্লেখ করি।

সংস্কৃত ছন্দ শাস্ত্রে ‘তোটক’ নামে একটি ছন্দ আছে। বাংলা কাব্যে এই ছন্দটিকে ঊনবিংশ শতকের কবিরা অনেকেই ব্যবহার করেছেন। বাংলা কবিতায় ব্যবহৃত ‘তোটক’ ছন্দটি বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে, এর প্রতি পংক্তির মোট মাত্রা সংখ্যা ১৬। এর দুই চরণ বা পংক্তিতে আছে মোট ২৪টি অক্ষর সমান ভাবে এবং প্রতি ৩, ৬, ৯, ১২, ১৫, ১৮, ২১ ও ২৪ সংখ্যার অক্ষরের বর্ণ গুরু, বাকিগুলির বর্ণ লঘু। অর্থাৎ প্রথম চরণ বা পংক্তির মোট ১২টি অক্ষরের প্রতি ৩, ৬, ৯ এবং ১২ অক্ষরের উপর একটি বিশেষ ঝোক দিয়ে কবিতাগুলি আবৃত্তি করতে হয়। ঊনবিংশ শতকের একটি বাংলা কবিতার পংক্তি বা চরণ নিয়ে কথটি একটু পরিষ্কার করে বোঝাবার চেষ্টা করি। যেমন :—

‘তুহি পঙ্কজিনী মুহি ভাস্কর লো।

ভয় না কর না কর না কর লো।’

কবিতার এই পংক্তি দুটিকে ‘তোটক’ ছন্দের নিয়মে বিশ্লেষণ করলে এর মাত্রা ভাগ হবে :—

| | || | | | | || |

তুহি পঙ্ক জিনী মুহি ভাস্কর লো।

অর্থাৎ, এই কবিতাটি আবৃত্তির সময়ে ছন্দের ঝোকগুলি পড়ছে ৩, ৬, ৯ এবং ১২ সংখ্যার ‘প’, ‘নৌ’, ‘ভা’ এবং ‘লো’ অক্ষর ক’টির উপর। ‘তোটক’ ছন্দে রচিত এইরূপ আরো কয়েকটি প্রাচীন বাংলা কবিতার পংক্তি উদাহরণ হিসেবে উদ্ধৃত করছি।

| | | | |
১। রমণীমণি নাগর রাজ কবি।

| | | | |
রতি নাথ—বিনিমিত—চারুছবি।

| | | | |
২। শর নির্গর দুর্গর কার্য হবে,

| | | | |
অতি অশ্রুত মর্ত্য অমর্ত্য হবে,

যদি রক্ষহ অঙ্গুরি আঙ্গুসনে,
 লভিবে স্থির কুস্তক শাস্ত মনে।
 ৩। অতিরোষ মনে রাজপুত হবে।
 যবনের হরে বল ঘোর হবে।
 নর রক্ত ছটা তরবার পরে।
 রবি রশ্মি ভার কত রাগ ধরে।
 এই ক'টি কবিতার সঙ্গে কবি গোবিন্দচন্দ্র রায়ের রচিত বিখ্যাত
 কতকাল পরে, বল ভারত রে,
 দুখ-সাগর সাঁতারি পার হবে?

ঋষ্যজ-রাগিণী ও ঠুংরি তালের গানটির পংক্তি দুটি আবৃত্তি করলে দেখতে
 পাব যে, এটি একটি 'তোটক' ছন্দেই বাংলা কবিতা। এর প্রতি পংক্তি ১২টি
 অক্ষরে সম্পূর্ণ এবং মোট ১৬টি মাত্রায় বিভক্ত। যেমন :—

ক ত কাল পরে, বল ভারত রে,
 দুখ সাগর সাঁতারি পার হবে।

এই প্রসঙ্গে আমি নবাব ওয়াজিদ আলি শাহ্ রচিত "যব ছোড় চলে লখনৌ
 নগরী" গানটির অক্ষরগুলির মাথায় মাত্রা চিহ্নের দ্বারা ছন্দটির স্বরূপ প্রকাশের
 চেষ্টা করছি।

য ব ছো ড চ লে ল খ নৌ ন গ রী
 ক হ হা ল আ দ ম্ প র ক্যা শু জ রী।

উদ্ভাৱণ এই গানটির প্রতি পংক্তি মোট ১৬ মাত্রায় সম্পূর্ণ। আবৃত্তি

কালে বাংলা কবিতার মত ছন্দের ঝোঁক আপনা থেকেই এতে এসে যায়। ‘কত কাল পরে, বল ভারত রে’ এবং ‘বব ছোড় চলে লখনৌ নগরী’ গান দুটির লক্ষণীয় বিশেষ দিক হচ্ছে যে, এর কথাগুলিকে যেকোন ছন্দের ঝোঁকে গাইতে হয় তা হুবহু কবিতার ছন্দের অনুরূপ। এতে মনে হয়, এই ছন্দটির জন্মেই উত্তর ভারতীয় সংগীতে ঠুংরি তালের উৎপত্তি হয়েছিল। সংস্কৃত ‘তোটক’ ছন্দটি বোধ হয় হিন্দীগানে ঠুংরি তালে পরিণত হয়েছে। আরো মনে হয় যে, ‘তোটক’ ছন্দের গানে ঠুংরি তালের ব্যবহার উত্তর ভারতে বহু যুগ থেকেই চলে আসছে।

“তবলা শিক্ষা” নামক একটি গ্রন্থে, গত যুগে প্রচলিত ঠুংরি তালের সংক্ষিপ্ত পরিচয় সহ চারটি ঠেকার বোলের উল্লেখ আছে। গ্রন্থকার, ঠেকা ক’টি, সে যুগের চারজন খ্যাতনামা তবলচির কাছ থেকে সংগ্রহ করেছিলেন। তালের পরিচিতিতে গ্রন্থকার লিখেছেন ;—“ঠুংরি চারিমাত্রার তাল ; তন্মধ্যে তিনটি তাল ও একটি সূত্র।” ঠেকা ক’টি এইরূপ :—

- | | | | | |
|--|---|---|---|---|
| | + | ১ | ০ | ১ |
| | | | | |
- ১। ধা ধা গেদেন্ তাধা গেধেন।—ঠেকা—হোসেন বক্স।
- | | | | | |
|--|---|---|---|---|
| | + | ১ | ০ | ১ |
| | | | | |
- ২। ধেং ধাগে ত্রেকাট তা ধা গে ধেন।—ঠেকা—আতা হোসেন।
- | | | | | |
|--|---|---|---|---|
| | + | ১ | ০ | ১ |
| | | | | |
- ৩। কাং ধাগে দেন্ ধা ধাগে ধেন।—ঠেকা—সালারি খা।
- | | | | | |
|--|---|---|---|---|
| | + | ১ | ০ | ১ |
| | | | | |
- ৪। ধা ধেন্ ধা ত্রেকাট তা ধেন্ ধা ত্রেকাট।—ঠেকা—আক্কানি খা।

“সংগীত সূত্র” গ্রন্থে ঠুংরি তালের গত যুগের প্রচলিত আর একপ্রকার ঠেকার উল্লেখ বা আছে, তা হল ;—

“ঠুংরি দুই মাত্রার তাল। দ্বিগুণে চারিমাত্রা করা হইল। দুই ভাগের মধ্যে একটি আঘাত ও একটিতে ফাঁক আছে। ঠেকার বোল, যথা—

+		০

ধাক্ খেনা কেটে । নাক্ খেনা কেটে।”

বিষ্ণুপুরের সংগীতগুরু রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় ঠুংরি তালের বিষয়ে বলেছেন :—

+ o
| | | | | | |
খা খা কেটে ভাগ । না খি খা তেরে কেটে ।”

+ 0 + 0
 রা গা I সা-রা সা মা । গা-া গা গা I মা-া মা ধা । পা-া মা গা I
 স ম রে • না চে রে • কার এ • র ম গী • না শি
 + 0 + 0
 I মা-া পা পা । পা ধা সা না I ধা মপবা পা মা । গা-া
 ছে • তিমি রে • তি মি র ... ব ব গী •

রামপ্রসন্নবাবু ঠুংরি তালের স্বতন্ত্র একটি হিন্দী গানেরও স্বরলিপি করেছিলেন।
যেমন :—

+ 0 + 0
 I-। সা গা গা গা । মা মা পা-। I গা মা পা পা । মপা ধধা পমা গগা I
 • বু ন্দ ন ব র থে • • আ জু ষ ন •••••
 + 0 + 0
 I-। মপা মা ধা । ধা ধা ধা ধা I পা ধা না গা । ধগা গধা পমা গগা I
 • চল ত প ব ন ব ন স ন ন ন বো ••লি••

সঙ্গীত—১০

ଠେକା ସ୍ୱାଧୀନ :-

১। + o
| | | | |
। ধা ধা কেটে তাগ । না খি ধা তেরেকিটি ।

২। + ০
 | | | | | | |
 । ধি ধা গি তা । না ধি কিটি ত্রুক ।

৩। + ০
 | | | | | | |
 । ধা ধা ধা তিন । না ধি ধা তিন্।

৪। + ০

 | | | | | | |

 | ধাঃ ঙ্গা গি তা । না খি ধা ত্রেকে ।

५। + ०
 | | | | | | |
 । धा ति धाग धि । ना धि धधा ति ।”

ঠুংরি গান বিষয়ে রামপ্রসন্নবাবুর মত হলো—“ছেপকা, কাছরবা, ঠুংরি, কবালী প্রভৃতি তেতালারই অর্থ, ...কবালী ও ঠুংরি এই দুইটি ছন্দও এক প্রকার। হিন্দুস্থানী ‘তাল পদ্ধতি’ নামক সংগীতগ্রন্থে দেখা যায় যে, কবাল জাতিরা উক্ত কবালী তাল ব্যবহার করে বলিয়া উহার নাম কবালী হইয়াছে, আবার ঐ তালই লখনৌএ ঠুংরি বলিয়া প্রচলিত; সুতরাং একই তাল দেশ ভেদে নাম ভেদ হইয়াছে মাত্র। এতদ্দেশে কেহ কেহ ঠুংরিকে তেতালার আয় চারিভাগে বিভক্ত করিয়াছেন, তাহা সঙ্গত হয় নাই।”

গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর ‘সংগীত চম্পিকা’ গ্রন্থে বলেছেন, “টম্কার রাগিণীতে, কবালী, আন্ধা, ঠুংরি, খেমটা, কাহারবা ইত্যাদি তালে যে গান হয় তাহাকে ঠুংরি কহে।”

‘বেহালা দর্পণ’ পুস্তকে নবীনকৃষ্ণ হালদার ঠুংরি তাঁলের ঠেকার উল্লেখ করে বলেছেন—“ঠুংরি চারি মাত্রা।

+ ০ ১ ০
 | | | |
 খেদা কিটা নেছা কিটা।”

‘গীত উপক্রমণিকা’-তে মণিলাল সেন শর্ম্মা লিখেছেন—“লঙ্কো নগর ঠুমরি গানের সৃষ্টি হইয়াছে। লঙ্কোর নবাব ওয়াজেদ আলী শাহ্ প্রথমে ঠুমরি গানের সৃষ্টি করেন এবং সনদ ও কদর নামে দুইজন বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ ও ইহাকে নানা ভাবে বিস্তৃত করেন। এই তিনজনই ঠুমরি গায়ক ও গীত রচয়িতা ছিলেন।... দয়াসখী, কুণাসখী প্রভৃতি কয়েকজন সঙ্গীতজ্ঞ উৎকৃষ্ট ঠুমরি গান রচনা করিয়া সঙ্গীত জগতে যশস্বী হইয়াছেন।

“ঠুমরি আটটি হ্রস্ব মাত্রার তাল। যে সব ছন্দে চারি মাত্রার পর পর স্বাভাবিক ঝোক আছে তাহা ঠুমরির অন্তর্গত। ঠুমরির এক-এক পদে চার মাত্রা। ইহার ফাঁক নাই, প্রথমেই সম্। ঠেকা :—

+

২

। ধা ধিন্ ধা ধিন্ । তা ধিন্ ধা ধিন্।”

‘সংগীত পবিক্রমা’ বইটি পুরানো নথ। কিন্তু এতে সংক্ষেপে প্রাচীন ও বর্তমান যুগের ঠুমরি কথা বা আছে, তা হলো—

“ঠুমরি শব্দটির কেউ কেউ অর্থ করেছেন চটুল ভাবাপন্ন গান। এই নামের একটি তালও আছে এবং সম্ভবতঃ প্রথমে ঠুমরি তালে গীত গানকেই ঠুমরি বলা হতো। যেমন, বর্তমানে দাদরা তালে গীত ঠুমরি শ্রেণীর এক রকম গানকে বলা হয় ‘দাদরা’।

“প্রধানতঃ টম্মার তালেও খেম্মাল-টম্মার যুক্ত অলঙ্কারে ঠুমরি গান সমৃদ্ধ। মৌড়, মূর্চনা ও তাল ইত্যাদি অলঙ্কার এতে বহুল ভাবে ব্যবহৃত হলেও গমক ব্যবহার নেই বললেই হয়। কুন্তন ও ছোট ছোট স্বরসমষ্টি একে বিশেষ আশ্রিত-সুখকর করে। এই গানে সুরের একটি নৃত্যশীল (লাস্য) ভঙ্গির বিশেষ প্রকাশ হয়। ত্রিতাল, যৎ, আঙ্কা-কাওয়ালী, দাদরা, ঠুমরি, কাহবা ইত্যাদি তাল ঠুমরিতে ব্যবহৃত হয়।

“ঠুমরীতে রাগ-ব্যাকরণ যথাযথভাবে মেনে চলা হয় না। ...ঠুমরি গাইয়েরা রাগবহির্ভূত নানা স্বরসমষ্টি ব্যবহার করেন। ভৈববী, পিলু, মাণ্ড, ঝিঝিট, ঝাঝাজ, দেশ, বেহাগ, কাফি, বিহারী, তিলক-কামোদ, গারা ইত্যাদি রাগ ঠুমরি গানের বিশেষ উপযুক্ত।

“ঠুমরি প্রধানতঃ দু’রকমের—ওস্তাদি বা ক্লাসিক্যাল ও বাইজী ঠুমরি। ওস্তাদি ঠুমরিতে বিলম্বিত তাল ও খেম্মাল-টম্মার অলঙ্কার (Embellishment) বেশী ব্যবহার হয়, অর্থাৎ ওস্তাদি ঠুমরিতে মার্গসঙ্গীতের প্রভাব বেশী। বাইজী ঠুমরিতে

কৃততাল ও ছোট ছোট কর্তব্যের ব্যবহার বেশী ও বাইজীরা অকভল্লির সাহায্যে
মানের জাব (উঁও) প্রকাশ করে।

“নবাব ওয়াজেদ আলি শাহ্ ও লক্ষ্যকে কেন্দ্র করেই ঠুংরি গান বেড়ে উঠেছে। কদরগিয়া, সনদ, কুপাসখী প্রভৃতি গুণীরা ঠুংরির আদিযুগের দিকপাল। পরবর্তী যুগে মৈজুদ্দিন, ভাইরা সাহেব ইত্যাদি গুণীরা বহু ঠুংরি গানের প্রচলন করে গেছেন।”

সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর 'সংগীত-জ্ঞান-প্রবেশ' গ্রন্থে বলেছেন—

“ঠুম্রী গান কেবল নৃত্যেই প্রচলিত ছিল। লক্ষ্মীর নবাব ওয়াজেদালী শাহ বাহাদুরের সঙ্গীতের দিকে সৌখীনতা বিশেষরূপে উপলব্ধি করিয়া, তাঁহার দরবারের বিখ্যাত গায়ক ‘সনদ’ ও ‘কদর’ এই দুইজন টপ্পা গানের রাগে হালকা হৃদয় হৃদয় সুরের কারুকার্যের বিভ্রাণে প্রেমবিষয়ক সরল কথার দ্বারা এবং সহজ ভাবে নৃত্যের ভঙ্গীতে যে একবকম গান তৈয়ারী করেন, তাহাকে ‘ঠুম্রী’ নামে প্রচার করা হয়।”

“ঠুমুরী নামে যে একটি তাল আছে, তাহা আজকাল অনেক সঙ্গীতজ্ঞ অস্বীকার করেন।...আমাদের দেশে...তালের মধ্যেও ‘ঠুমুরী’ নামে একটি তাল বহুকাল ধরিয়া চলিয়া আসিতেছে।”

(ঠুম্রী) গান সৃষ্টির প্রথম অবস্থায়, এক নতুন প্রকার ছন্দের রচিত গানে একদিন নাচের সঙ্গে তবলার ঠেকা এমন সুন্দর ভাবাবেগে উদ্ভিত হইল, যাহা সেই দিন হইতে সেই সুন্দর ঠেকাটি ঠুম্রী গানের একটি পৃথক ভাবে বিশেষত্বপূর্ণ তাল হইয়া ঐ শ্রেণীর গানের নামে নামকরণ হইয়া ‘ঠুম্রীতাল’ নামে প্রচলিত হইল। ইহার ছন্দের গঠনে যে সমস্ত গান আছে, তাহার চতুর্ভাজিক তালের কোনোটির সঙ্গেই খাপ খায় না।

ঠুমুরী তালের ব্যবহার কেবলমাত্র ঠুমুরী সুরের গানেই দেখা যায়। এই তাল আটমাত্রা-বিশিষ্ট। ইহাতে একটি সমের তাল ও একটি ফাঁক তাল, মাত্র দুইটি তাল আছে। তালের ভাগ চারি মাত্রা করিয়া। ইহার ছন্দ একটু আড় ধরনের :—বাজাইবার ঠেকা—

+ o

| | | | | | | |
| ধা ষি সি তা । না ষি ধা তেরেকেটে ।

শ্রীশ্রবোধ নন্দী কৃত ‘ভারতীয় সংগীতে তাল ও ছন্দ’ গ্রন্থটিতে ঠুংরিকে বলা হয়েছে ৮ মাত্রার তাল। তালি এক, ফাঁক এক। ৪ মাত্রার ছন্দ। ঠেকা :—

+

o

। ধা খিন নাগে তেটে । ধা য়ন নানা তেটে।

উনবিংশ শতকের মধ্যভাগ থেকে বিংশ শতকের মাঝামাঝি পর্যন্ত প্রকাশিত বাংলা ভাষার বইগুলি থেকে ঠুংরি বিষয়ে যা জানা গেল তা হচ্ছে :—

- ১। ঠুংরি ক্ষুদ্ররাগের ও ক্ষুদ্রতালের গান। সহজলই এ গান শ্রোতার মনোহরণ করে। টঙ্কা গানেরই একটি সহজ শাখারূপে পরিচিত ছিল। এই নামের একটি আলাদা রাগিণীও পাওয়া যায়। যে সকল টঙ্কা ঠুংরিতালে গীত হয় তাকে ঠুংরি গান বলা হতো। তরফাওয়ালিদের গান বলে ওস্তাদেরা এ গান এক সময়ে গাইতেন না, পছন্দও করতেন না। এ গানে একাধিক রাগের সমাবেশ বা মিশ্রণ দেখা যায়।
- ২। ঠুংরি ছিল একসময়ে একটি অতিপ্রচলিত তাল। মোট ৮ মাত্রার তাল এটি। দুই বা চার মাত্রার ভাগে বিভক্ত। একমতে, সম প্রথম মাত্রায় পড়ে আর পাঁচ মাত্রায় ফাঁক। দ্বিতীয় মতে, এই তালে ফাঁক নেই, পাঁচ মাত্রায় তালি। তৃতীয় মতে, এই তাল দুই মাত্রায় চারটি ভাগে বিভক্ত। সম সমেত তিনটি তালি ও একটি ফাঁক এতে আছে। চতুর্থ মতে, এটি মোট ৪ মাত্রার তাল। প্রথম মাত্রায় সম, তৃতীয় মাত্রায় ফাঁক। সমমাত্রার ক্ষুদ্র ছন্দের বোঁকটি এ তালের একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য।

ঠুংরির প্রভাব থেকে গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের পরিবারও মুক্ত ছিলেন না। তাঁদের রচিত ঠুংরি গানের কথাগুলিকে আগেকার দিনের ঠুংরি তাল ও তার ছন্দের দিকে লক্ষ্য রেখে সাজানো হতো। গুরুদেবের অগ্রজরা ২ মাত্রা ভাগে মোট ৮ মাত্রার ঠুংরি তালকেই পছন্দ করতেন। এ ছন্দে সম সমেত তিন তালি ও এক ফাঁক বর্তমান।

গুরুদেবের প্রায় জন্মকালে, তাঁর বড়দাদা বিজ্ঞেননাথ ঠাকুর কর্তৃক ‘কর তাঁর নাম গান’ গানটি রচিত হয়, ঝিঁঝিট রাগিণীতে ও ঠুংরি তালে। মোট ৮ মাত্রার তালকে ২ মাত্রায় চারটি ভাগে ভাগ করে এর স্বরলিপি করা হয়েছিল এই ভাবে :—

১ ২ ০ ৩ ১' ২ ০ ৩
 রা রা II গা পা | † পা | পা ধা | পা ধা I মা † † † † † † † গা গা I
 ক র তাঁ • • র না • • ম গা • • • • নু ক র

এরই কাছাকাছি কোনো এক সময়ে গুরুদেবের মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর ঠুংরি তালে কয়েকটি ব্রহ্মসংগীত রচনা করেন। তারই একটি গানের তাল ও তার মাত্রা ভাগ পূর্ববর্তী গানটিরই অহরূপ। যেমন :—

সা II { ^১ ঋ পা | ^২ মা মা | ^০ মা মা | ^৩ মপা মা I জ্ঞা: র: | ^১ জ্ঞা মা | ^২
 দ রা° ঘ ন তো মা হে° ন কে° হি ত
^০ জ্ঞামা জ্ঞা। (^৩ সা সা) } I
 কা°°° রী, 'দ'

গুরুদেবের অপর অগ্রজ জ্যোতিব্রজনাথ ঠাকুর ছিলেন উচ্চাঙ্গ সংগীত-শাস্ত্রবিদ। ১২২৮ সালে তিনি তাঁর একটি লেখাতে বলেছেন, “ঠুংরির প্রতিপদের মধ্যে নিয়মিত অন্তরে গুরুমাত্রা আসায় কাওয়ালি অপেক্ষা প্রবনাধিক্য হইয়া থাকে।” ১৩০৪ সালে প্রকাশিত ‘স্বরলিপি গীতিমালা’ গ্রন্থে তিনি লিখেছেন— “গানের কথার লঘু-গুরু-ভেদে ও ঝাঁক-ভেদে তাল-বিশেষের প্রকার ভেদ হইয়া থাকে। এই সকল তালের মধ্যে কতকগুলি চতুর্মাত্রিক, যথা—কাওয়ালি, ঠুংবি, আড়াঠেকা ইত্যাদি।”

“কাওয়ালির ছন্দ ও লয় ভেদে, ঠুংরি, আড়াঠেকা প্রভৃতি উৎপন্ন। ঠুংরির সহিত কাওয়ালির প্রভেদ এই যে, ঠুংরি প্রতি তালি বিভাগের মধ্যে নিয়মিত অন্তরে গুরুমাত্রা আসায় কাওয়ালি অপেক্ষা ঝাঁকের আধিক্য হইয়া থাকে।” ঠুংরি যে দ্রুতলয়ের তাল একথাও তিনি জানিয়েছেন। ‘স্বরলিপি গীতিমালা’র প্রদত্ত ঠুংরি তালের ঠেকাটি এইরূপ :—

^১ | ধা ধা কেটে তাক | ^২ নে ধা কেটে তাক।

মনে হয় কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের বই থেকে এই ঠেকাটি তিনি গ্রহণ করেছেন। কিন্তু জ্যোতিব্রজনাথ ‘স্বরলিপি গীতিমালা’র নিজের রচিত ঠুংরি তালের যে গানটির স্বরলিপি দিয়েছেন তার তালের মাত্রাভাগ প্রদত্ত ঠেকার সঙ্গে মেলে না। এ গানের স্বরলিপিতে তিনি তাঁর অগ্রজদেরই অহরণ করেছেন। গানটি হলো—
 লুম্-ঝিঁঝিট্-ঠুংরি।

II { ^১ ন্ধা: ধ: | ^২ সরা সরা | ^৩ গগা রগা | ^০ সগা রগা } I
 কি° ক রি° স্ব° জনি°° সে° বিনে

‘স্বরলিপি গীতিমালা’-র গুরুদেবের ‘এ কী আকুলতা ভুবনে’ গানটি আছে।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ গানটিকে ঠুংরি তালের গানরূপে চিহ্নিত করেছেন। কিন্তু, ৪ মাত্রার তাল হলেও মোট ১৬ মাত্রার ত্রিতালের মত সাজানো হয়েছে কথাগুলিকে। সব সমেত তিন তালি ও এক ফাঁক। একে ঠুংরি তালের গান কেন বলেছেন তা জানি না। স্বরলিপিতে এইভাবে গানটি আছে :—

২ ৩ ০

। । । ধা ধা I ধা গধা পা মা । মপা । জা । । মা জা মা জা ।
এ কি আ .. কু ল তা

১ ২ ৩ ০

। জাণা + ধা + I + নানা না। নর্গা + + + । + + গা গা ।

• • • • • • ভ ব নে • • • • • এ কি

২২ বৎসর বয়সে গুরুদেবের রচিত গানের সংখ্যা মোট ঠাঁড়িয়েছিল প্রায় দুইশতের মত। এর মধ্যে ঠুংরি রাগিণীর গান একটিও নেই, কিন্তু ঠুংরি তালের গান কিছু আছে। তারই নমুনা হিসেবে একটি গান স্বরলিপি সমেত তুলে দিচ্ছি। গানটি হলো ধর্মসংগীতের অন্তর্গত ‘বরিষ ধরা মাঝে শাস্তির বারি’। এই গানটি তাঁর মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর রচিত ‘দয়ামন তোমা হেন কে হিতকারী’ গানটির স্বর ও তালের অনুকরণে রচিত। যেমন—

গা II { ^১পা। ^২মা মা। ^০মা। ^৩মপা মা I ^১জা: ^২র:। ^০জা মা। জা
 ব ^৩রি। ^০ব ধ ^৩রা। ^০মা বে ^৩শা ^০নু ^৩তি ^০র ^৩বা।
 জা। (^৩গা ^৩গা) } I
 • ^৩রি, 'ব'

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের তত্ত্বাবধানে কাঙালীচরণ সেন রচিত 'ব্রহ্মসংগীত স্বরলিপি' গ্রন্থের মোট ৬ খণ্ডে (১৩১১ থেকে ১৩১৮) গুরুদেব রচিত ঠুংরি তালের আরো যে ক'টি স্বরলিপি পাই তা এই 'বরষ ধরা মাঝে' গানটিরই অন্তর্ভুক্ত। সেখান থেকে উদাহরণ হিসেবে কয়েকটির স্বরলিপি দিচ্ছি।

ভৈরবী ঠুংরি

১' ২ ০ ৩ ১' ২ ০ ৩
I তো মা। রপ। তা। কা। I যা রে। দা ও। তা। রে। I

বিংবিট ঠুংরি

১' ২ ০ ৩ ১' ২ ০ ৩
 I শ। ন। তহ। রে। মম। চি। শুনি। রা। কুল।

লুম-খাষাজ-ঠুংরি

১' ২ ০ ৩ ১' ২ ০ ৩
আ জি I য ত । তা • । রা • । ত ব I আ • । কা • । শে • । সবে I

কালাংড়া-ঠুংরি

১' ২ ০ ৩ ১' ২ ০ ৬
I ই • । ছা হ । বে • । য বে I ল ই । য়ো • • । পা • । রে • I

আদি ব্রাহ্মসমাজের অগ্রতম গায়ক শ্রীহবেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ‘গীতলিপি’ নামে গুরুদেব রচিত ধর্মসংগীতের ৬ খণ্ড স্বরলিপি পুস্তক প্রকাশ করেন ১৯১০ থেকে ১৯১৮ খৃষ্টাব্দে। তাতে ঠুংরি তালে রচিত মোট ৮টি গান পাই। হুরেন্দ্রবাবু কিন্তু এইসব গানে তাঁদের পরিবারে প্রচলিত মত অমুসারে ঠুংরি তালের মাত্রা ভাগ দেখিয়েছেন। অর্থাৎ প্রথম মাত্রায় সম ও পঞ্চম মাত্রায় খালি। কাঙালীচরণ সেনের মত দুই মাত্রা ভাগে স্বরলিপি করেননি। হুরেন্দ্রবাবু স্বরলিপির নমুনা হলো—

খাষাজ-ঠুংরি

II { ১' ০ ১' ০
গমা পবা পর্গা পা । ধা † ধা না I মা ধা পধা পা । পধা ধধা পাগা I
ক • • • প্ সা গ • রে • ডু • • • ব্ দি য়ে • • ছি •

বিশ্বভারতীর প্রাক্তন সংগীতাত্ম্যাপক, মহারাষ্ট্রবাসী, উচ্চাঙ্গ হিন্দী সংগীতের গায়ক পণ্ডিত ভীমরাও শাস্ত্রী, দেবনাগরী অক্ষরে এবং ভাতখণ্ডে প্রবর্তিত স্বরলিপিতে গুরুদেবের ‘গীতাঞ্জলি’র এবং অগ্র আরো কয়েকটি গান সমেত ১৯২৬ খ্রিস্টাব্দে ‘সংগীত গীতাঞ্জলি’ নামে একটি স্বরলিপির বই প্রকাশ করেন। বইটিতে ‘গীতলিপির’-র ঠুংরি তালের পাঁচটি গান আছে। ভীমরাও শাস্ত্রী কিন্তু গানগুলিকে ঠুংরি তালের বলে উল্লেখ করলেন না। পরিবর্তে তিনি বললেন ‘ধুমালী’ তাল। তালটির পরিচয় তিনি এইভাবে দিয়েছেন—

“ধুমালী মাত্রা ৮। ভাগ ২ মাত্রা য়ে”

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮
| ধি ধি | না ধি | নক্ ধি | নাগি তুক্ ।

‘ধুমালী’ মহারাষ্ট্রদেশের থিয়েটার, তামাশা নাটক এবং যারাটি কীর্তন গানের একটি প্রচলিত তাল। কিন্তু গুরুদেবের গানগুলির স্বরলিপির সময় এই ঠেকাটি ভীমরাও শাস্ত্রী গ্রহণ করলেন না। ৮ মাত্রাকে সমান দুই ভাগে ভাগ

করে, প্রথম মাত্রার সমু ও পঞ্চম মাত্রার ফাঁক দেখালেন। যেমন—

“মাগ ধম্বাজ ॥ তাঃ ধুমালী ॥ মধ্যলয় ॥ মাত্রা ৮

১ ০ ১ ০
 ॥ গমা পধা পর্সা গা I ধা I ধা I মা ধা পধণা গা I গণা ধধা পা গা I

ক্র० . . . প্‌ সা গ . রে . ড় . . . ব্‌ দি রে . . . ছি .

ভীমরাও শাস্ত্রী যদিও ধুমালী তালের মাত্রা ভাগ ও ঠেকা স্বতন্ত্রভাবে দেখিয়েছেন, কিন্তু গানের উপরে ধুমালী তালটির উল্লেখ সত্ত্বেও স্বরলিপির বেলায় তিনি যে সুরেক্ষনাথকে ছবছ অঙ্ককরণ করেছেন তা পরিষ্কার বোঝা যায়। এম থেকে মনে হয় যে, ঠুংরিকে তাল হিসেবে বোধ হয় সে-যুগের ভাতখণ্ডের অল্পগামীর স্বীকার করতে ইচ্ছুক ছিলেন না।

ঠুংরি তালের এই আলোচনা থেকে তালের মাত্রা ভাগের যে নমুনা পাওয়া গেল তাকে নিম্নোক্ত মোট চারটি দলে সাজানো যেতে পারে। যেমন :—

১। | $\begin{matrix} + & 0 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$ | = মোট চার মাত্রাব তাল

২। | $\begin{matrix} + & & 2 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ | = মোট ৮ মাত্রার তাল।

৩। | $\begin{matrix} + & & 0 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ | = ” ” ” ”

৪। | $\begin{matrix} + & 2 & 0 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ | = ” ” ” ”

গুরুদেব নিজের ঠুংরিকে যে তাল হিসেবেই জানতেন সে কথা স্পষ্ট জানা যায় তাঁরই একটি চিঠিতে। এই চিঠিটি তিনি লিখেছিলেন বৃদ্ধ বয়সে শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরা দেবীকে, ১৯৩১ খ্রীস্টাব্দের ৯ই মে তারিখে। চিঠিতে বলেছেন—

“তুই আমার গান সম্বন্ধে লিখেছিস্ এতে আমার বলার কথা কিছু কি থাকতে পারে? ছোট্ট একটি কথা বলা চলে—যে-যে তালে আমি গান রচনা করছি তার তালিকা দেব, সেটা চেষ্টা করে দেখিস্ :—

রূপক, রূপকড়া, ঝাপতাল, বম্পক, একতালা, কাণ্ডরালি, ঠুংরি, আড়াঠেকা, দুই একটা চোতাল—দাদরা, যত, কান্দীরী খেমটা, একাদশী, নবমী।”

এই তালিকাতে অতিপ্রচলিত স্বরফাঁকতাল, আড়াচোতাল, তেওড়াতাল ক’টির—যা তাঁর নিজের গানে বহুবার ব্যবহার করেছেন—নাম উল্লেখ করতে ভুলে গেছেন। এ ছাড়া, রবীন্দ্র-সংগীতে ব্যবহৃত আরো কয়েকটি নতুন তালেরও

উল্লেখ নেই। অথচ ১২৩১ খ্রীষ্টাব্দের যুগে যে-তালটির ব্যবহার গায়ক মহলে প্রায় উঠেই গিয়েছিল সেই ঠুংরি তালে রচিত নিজের গান রচনার কথা তিনি ভোলেননি। এই তালিকার তার উল্লেখ সেদিক থেকে লক্ষ্য করার মত। এ থেকে অনায়াসেই বলা যেতে পারে যে আগের যুগের গায়ক ও গান রচয়িতাদের মত ঠুংরি তালের সঙ্গে গুরুদেবের পরিচয় খুবই ঘনিষ্ঠ ছিল। এই পরিচয়ের একটি প্রত্যক্ষ নিদর্শন হলো ১৩০০ সালে ‘চিরকুমার সত্য’ নাটকটির—

কত কাল হবে বল’ ভাবত বে,

শুধু ভাল ভাত জল পথ্য কবে’—গানটি।

হিন্দুমেলায় যুগে গোবিন্দচন্দ্র বায়েব খাছাজ বাগিনী ও ঠুংরি তালের জাতীয় সংগীতটিব হুবহু অনুকরণে গুরুদেব এ গানটি রচনা করেছিলেন।

গুরুদেবের গানে ঠুংরি তালের ব্যবহার সঠিক নির্ণয় করা সহজ হয়েছে, বিশ শতাব্দীর দ্বিতীয় দশক পর্যন্ত প্রকাশিত তাঁর সংগীতগ্রন্থ ও তাঁর গানের স্বরলিপি সাহায্যে। এই বইগুলিতে সর্বদাই বাগ ও তালের উল্লেখ থাকতো। কিন্তু পরবর্তী যুগের গানের স্বরলিপিতে এ উল্লেখ না থাকতে কোনটি ঠুংরি তালের গান তা নির্ণয় করা কষ্টসাধ্য হয়ে পড়েছে। এ ছাড়া গুরুদেব যেসব গানে এই তালটি ব্যবহার করেছিলেন, যার উল্লেখ পুরাতন স্বরলিপির বইগুলিতে আমরা পাই, সেই বইগুলির এ-যুগের সংস্করণে ঐ সব গানের সঙ্গে জড়িত এই তালটির নাম সম্পূর্ণ তুলে দেওয়াতে বর্তমান গায়কদের পক্ষে এর খবর জানার পথ বন্ধ হয়ে গেছে। তাঁরা ঠুংরি তালের গানগুলিকে কাহারবা তালের গান বলেই জেনেছেন। তাঁদের মনে ধারণা হয়েছে যে, ঠুংরি তালের গান গুরুদেব একেবারেই রচনা করেননি। যাই হোক, ঠুংরি তাল গুরুদেবের গানে আগেও ছিল এবং ভালো করে বিচার করে দেখলে দেখতে পাব যে, গুরুদেবের জীবনের শেষার্ধ্বে রচিত এমন বহু গান আছে, যা এ-যুগে কাহারবা তালের গান রূপে পরিচিত হলেও সেগুলি আসলে ঠুংরি তালেরই গান।

১৩১২ সালের পরবর্তী যে গানগুলিকে ঠুংরি তালের গান বলে মনে করি, তার কয়েকটি উদাহরণ এখানে তুলে দিচ্ছি। এর দ্বারাই বোঝা যাবে যে, এই তালটির প্রতি গুরুদেবের আকর্ষণ ছিল বরাবরই। গান ক’টি হলো—

১। গানগুলি মোর শৈবালেরি দল।

২। জন্মা অকারণে চকল।

৩। কেন পাছ এ চকলতা।

৪। শুভ কর্মপথে ধরো নির্ভয় গান।

৫। এসো নীপবনে ছায়াবীথি তলে।

৬। ফাগুনের নবীন আনন্দে।

৭। ওরে চিত্ররেখাডোরে বাঁধিল কে।

৮। ওরে গৃহবাণী খোল দ্বার খোল।

একটি গান প্রকৃতপক্ষে ঠুংরি তালের জায় প্রতি চার মাত্রা অথবা দুই মাত্রা অন্তর যৌক দিয়ে গাইবার গান। এর লয়ও জঙ্ক। কয়েকটি গানের ছন্দের যৌকের সঙ্গে প্রাচীন ‘তোটক’ ছন্দ এবং নবাব ওয়াজিদ আলি শাহ্ রচিত ‘যব ছোড় চলি লখনৌ নগরী’ গানটির মিল লক্ষণীয়।

গুরুদেবের এই গান ক’টিকে ঠুংরি তালের দুই রকমের ভাগে সাজালে তার গীতরূপের ও রসের কোনো পরিবর্তন হবে বলে মনে করি না। ‘এসো নীপবনে’ গানটিকে দু’রকমের ঠুংরি তালে সাজালে যা দাঁড়াবে, তা হলো :—

+ ২

১। এ সো I নৌ ০ প ব | নে ০ ০ ০ I

+ ২ ০ ৩

২। এ সো I নৌ ০ | প ব | নে ০ | ০ ০ ০ I

১ নম্বর ভাগের প্রথম মাত্রায় সম এবং পঞ্চম মাত্রায় তালি। ২ নম্বর ভাগে, প্রথম মাত্রায় সম, তৃতীয় মাত্রায় তালি, পঞ্চম মাত্রায় ফাঁক এবং সপ্তম মাত্রায় তালির চিহ্ন আছে।

ঠুংরি বিংশশতকে উত্তর ভারতে ক্রমশঃ, খেরাল ও টপ্পার মত ওস্তাদ মহলে গান হিসেবে সম্মানজনক স্থান পেয়েছে। এই কারণে ঠুংরিকে নিয়ে অবাঙালী গায়কেরা আলোচনাও করেছেন প্রচুর। তাঁরা এই গানের যে ইতিহাস রচনা করেছেন, এলাহাবাদ ইউনিভার্সিটির প্রোঃ জি. ডি. কারওয়াল-এর একটি লেখা থেকে তার পরিচয় আমরা পাব। তিনি লিখেছেন—

“This (Thumri) like Tappa, also appeared in the nineteenth century. The word comes from ‘Thumak—graceful stamp of foot. This indicates its connection with dance. It originated as an accompanying song of dance which made dance movements more understandable and impressive.

"Thumri is Bhao Sangit—bolpradhan—expressive of emotions contained in the Song texts. It was nurtured in the courts of the Nawab of Avadh, particularly, in the regime of Nawab Wajid Ali Shah. He was a dancer and singer of high repute,...He himself composed a number of Thumris,...The style found congenial centres in Banaras, Allahabad, Patna, in addition to Lucknow, its place of birth. It was developed to excellence by Bhaiya Ganapat Rao and Moizuddin Khan.

"Like Kheyal, Thumri is of two types—Badi Thumri and Chhoti Thumri and has two parts, Sthai and Antara. Badi Thumri is in line with Bada Kheyal and is sung in Vilambat laya ; and Chhoti Thumri follows in the footsteps of Chhota Kheyal and is sung in Drut laya. Or we might say that Thumri sung in jat or deepchandi theka is Badi Thumri and that done in tri-tal is Chhoti Thumri.

"The tans of both Kheyal and Tappa are also employed, though formerly they were not used.

"It is purely romantic and is suited to the singing of songs of Bhaktiras and Shrangar ras—devotional and erotic texts.

"Chhoti Thumri is either sung with dance or in Kheyal style, emphasising song texts but not bothering about bol banao and using more tanas.

"Badi Thumri is usually followed by dadra in actual performance. Dadra has generally a shorter poetic text than Thumri and is sung in dadra tala whence it derives its name. In its demonstration Hindi or Urdu couplets or quartrains are brought in for variety and extra charm.

It has the same relationship with Thumri and Dhammar has with Dhrupada, both, in general essentials, being the same."

উপরোক্ত এই আলোচনাটি থেকে লক্ষ্য করার মত বিষয় হলো এই যে, লেখক ঠুংরি তাল ও ঠুংরি রাগের বিষয়ে কিছুই বললেন না। যেন, ভারতীয় সংগীতে এ-দুটির চলন কোনো দিনই ছিল না। এ মতবাদ উত্তর ভারতের গবেষকদের মনে কেন স্থান পেয়েছিল তার কোন কারণ বোঝা যায় না।

বর্তমানে বাংলাদেশে ঠুংরি গানকে যে রূপে ও যেসব তালে আমরা গাইতে শুনি, গোয়ালিয়রের ভাইয়া সাহেবই হলেন এর প্রবর্তক। তিনি ছিলেন কবি, উচ্চাঙ্গ ঝ্পদ, ধামার, খেরাল গানের গায়ক ও বীণাবাদক। হারমোনিয়ামও বাজাতে পারতেন দক্ষতার সঙ্গে। কোনো কারণে গোয়ালিয়র ত্যাগ করে তিনি কিছুকাল লক্ষ্মীতে ঠুংরি গানের খ্যাতনামা শিল্পী সাদেক আলি খাঁর নিকট গান শেখেন। ঊনবিংশ শতকের শেষদিকে কিছুকাল পাটনায় ছিলেন। সেখান থেকে তাঁকে কলিকাতায় আনেন তাঁর ভক্ত শিষ্য শ্রামলাল ছেত্রী। কলিকাতাতে ভাইয়া সাহেব গণপত রাও-এর শিষ্য গ্রহণ করেছিলেন খ্যাতনামা ঠুংরি গায়ক মৈজুদ্দিন খাঁ এবং আরো অনেকে। মৃত্যুর কয়েক বছর আগে গণপত রাও কলিকাতা ত্যাগ করে রামপুর নবাবের দরবারে যান। প্রকৃতপক্ষে, এ যুগে ঠুংরি গান যেভাবে বাংলাদেশে গাওয়া হয়, ভাইয়া সাহেব, গণপতরাও এবং মৈজুদ্দিন খাঁ তার প্রথম পথপ্রদর্শক।

বিষ্ণুপুরের বিখ্যাত কলাবৎ, রাধিকা গোস্বামীর শ্রী শিষ্য গিরিজা চক্রবর্তী, ভাইয়াসাহেব ও মৈজুদ্দিনের কাছে নতুন ঢঙের ঠুংরি গান শিখে বাংলা দেশে ঠুংরি গানের শ্রেষ্ঠ গায়করূপে গণ্য হন। এ বিষয়ে ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়, ১৩৫৫ সালে প্রামাণ্য যে সংবাদটি প্রকাশ করেছিলেন, তা হলো—

“সে আজ পরিত্রিশ বৎসরেরও আগের (ইং ১৯২১/২৩?) কথা।...এই সময় গণপত রাও ও মৈজুদ্দিন খাঁ এলেন। শ্রামলাল ক্ষেত্রীর বাড়ি, হারিসন রোডের উপর, ছনিচাঁদের বাগানে, শুভারটুন হলের উল্টো দিকে এদের আসর জমত। সেখানে আসতেন রাজাবাবু (বর্মণ), তিহুদাবু, ছনিদাবু গিরিজাবাবু, অমির সাজ্জাল প্রভৃতিরা।

“এই কেন্দ্র থেকে আধুনিক লচাও ঠুংরি উৎপন্ন হয়। তার ভাববিকাশ, তান-কর্ডন, তার মেজাজ লক্ষ্য ও বেনারসের পূর্বী থেকে ভিন্ন। গহরজান,

মালকাজান কলকাতায় এবং লক্ষ্মী-এ চৌধুরাণী ভগ্নীদ্বয় এই পদ্ধতি গ্রহণ করলেন।”

এই ‘লচাও’ ঠুংরি প্রবর্তনের যুগে গুরুদেব বয়সে প্রৌঢ়। তখন কলকাতার বাস উঠিয়ে দিয়ে তিনি বেশির ভাগ সময় থাকতেন শান্তিনিকেতনে। বিশেষ ভ্রমণেও তাঁর বহু সময় যেত। এই কারণে, তাঁর বালা, কৈশোর ও প্রথম যৌবনে কলকাতায় সংগীতের যে পরিবেশ তিনি পেয়েছিলেন, সেসবের সাংগীতিক পরিবেশ তাঁর এই জীবনে আর তিনি পাননি। তাই, গণপতরাও ও মৈজুদ্দিন প্রবর্তিত ঠুংরি অঙ্কের গান শেখা তো দূরের কথা, ভাল করে শোনবারও অবসর পেয়েছিলেন বলে জানা যায় না। এই কারণে ‘লচাও’ ঠুংরির ছাপ তাঁর গানে আর পড়লো না। ১৯২০ খ্রীস্টাব্দের পর গুরুদেব লক্ষ্মী অঙ্কের ঠুংরি ভাঙা ‘সখি আঁধারে একেলা ঘরে’, ‘বাওয়া আগারই একি খেলা’ এবং ‘খেলায় সাখী, বিদায়দ্বার খোল’ গান ক’টিই মাত্র রচনা করেছিলেন। মূল গান পণ্ডিত ভীমরাও শাস্ত্রী ও শ্রীযুক্ত সাহানা দেবীর মুখে শুনে গুরুদেব নিজের মত বাংলা কথা বসিয়েছিলেন। এঁদের দুজনকে দিয়েই বাংলা গানগুলি তিনি প্রথম গাওয়ালেন শান্তিনিকেতনের উৎসবে বা কলকাতায় আয়োজিত সংগীতাহুষ্ঠানে। বলা বাহুল্য, মূল গানগুলি শুনে তাঁর ভালো লেগেছিল বলেই বাংলা ভাষায় তাকে ধরে রাখতে উৎসাহিত হন। কিন্তু, তিনি নিজে কখনো তা গাননি। কারণ, মূল সুর যথাযথ ভাবে শিখে গাইবার অবসর সে বয়সে তাঁর আর ছিল না। তিনি তা অন্তের মুখে শুনেই খুশি ছিলেন। গানটি লক্ষ্মী বা পশ্চিম ভারতীয় ঠুংরি অঙ্কের হলেও এ-যুগের তালে গানগুলি গাওয়া হলো না। গাওয়া হয়েছিল ভাঙাছন্দের গান হিসেবে।

গুরুদেবের গানে ঠুংরি গানের প্রভাব বলতে যা বোঝায়, তা হলো গত শতাব্দীতে ঐ তালের ছন্দে যে গানগুলি রচিত হতো বাংলাদেশে, তারই প্রভাব। এই তালের ছন্দেই তিনি বহু গান রচনা করেছিলেন। বিংশ শতাব্দীর চিমা লয়ের ‘লচাও’ ঠুংরি বা পল্লাবী ঠুংরি গুরুদেবকে প্রভাবিত করবার সুযোগ পায়নি।

রবীন্দ্রজীবনে গীতরচনার একটি অজ্ঞাত যুগ

ইংরাজি অক্ষরে “1889” সাল এবং “R. N. Tagore” নামাঙ্কিত একটি ‘পকেট-বুক’ পূজনীয় গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর কয়েক বছর পর বিশ্বভারতীয় গ্রন্থন বিভাগের হাতে আসে শ্রীসমীরচন্দ্র মজুমদারের কাছ থেকে। এই ছোট খাতাটির প্রকৃত মালিক ছিলেন গুরুদেবের অন্ততম স্নেহদ্রু শ্রীশচন্দ্র মজুমদার, যার সহযোগিতায় গুরুদেব ১২৯২ সালে প্রাচীন বৈষ্ণব কবিদের পদাবলী থেকে ১১০টি পদ নির্বাচন করে “পদরত্নাবলী” নামে একটি গ্রন্থ প্রকাশ করেছিলেন। শ্রীসমীর মজুমদার তাঁরই বংশধর। বিশ্বভারতীয় গ্রন্থন বিভাগ থেকে এই খাতাটির প্রতিটি পাতার ফটো তুলে, খাতাটি শ্রীসমীর মজুমদারকে ফিরিয়ে দেওয়া হয়। বহু পাতার সমষ্টি এই খাতাটিতে গুরুদেবের হাতে লেখা প্রায় ৯৩টি গান, হিন্দী-ভাঙা বাংলা গান এবং ভাঙা গানের* মূল হিন্দী গানগুলিও আছে। এ ছাড়া আছে, কয়েকটি স্কেচ পেনসিলে আঁকা। চলতি কথ্যভাষার বাংলা শব্দসংগ্রহ, শিশু উপযোগী কিছু নতুন তৈরি ছড়া, ভ্রমণবৃত্তান্ত, কেনাকাটার হিসেব এবং নানা অঞ্চলের জমিদারির কর্মচারীদের নাম ও বেতনের তালিকাও এতে আছে। এই খাতাটি গুরুদেবের প্রায় ১৪ বছরের বাস্তব কর্মজীবন, কাব্য-জীবন এবং সংগীতজীবনের বিচিত্র তথ্যের ভাণ্ডারবিশেষ। মলাটে ‘1889’ সাল অঙ্কিত থাকলেও প্রকৃত পক্ষে বাংলা ১২৯৮ সাল থেকেই খাতাটিতে লেখার কাজ শুরু করেন। এর অধিকাংশ গান ও কবিতাতে রচনার তারিখ এবং কি অবস্থায় কোথায় বসে লিখেছিলেন তার উল্লেখ আছে। বিশ্বভারতীয় গ্রন্থন বিভাগের কর্তৃপক্ষ এই খাতাটির সাহায্যে গুরুদেব রচিত বহু কবিতা ও গানের সঠিক তারিখের উল্লেখ বা তারিখ সংশোধনের স্বযোগ পেয়েছিলেন। ‘পকেট-বুক’টির প্রথম পরিচয় প্রকাশ করেন শ্রীকানাই লামঙ্গ, বিশ্বভারতীয় গ্রন্থন বিভাগ কর্তৃক গৃহীত ফোটোর কপি দেখে—১৯৬০ সালে, তাঁর “রবীন্দ্রপ্রতিভা” গ্রন্থে।

শ্রীসমীর মজুমদার ‘দেশ’ পত্রিকার সম্পাদকমণ্ডলীর হাতে পুনরায় ঐ ‘পকেট বুক’ নামাঙ্কিত ছোট খাতাটি দিয়েছিলেন। এবারেও পত্রিকার তরফ

থেকে খাতাটির প্রতিটি পাতার ফোটা তুলে রাখা হয়। এই ফোটোগুলি দেখে, আনন্দবাজার পত্রিকার সুপরিচিত সাংবাদিক শ্রীঅমিতাভ চৌধুরী ‘দেশ’ পত্রিকার ১৩৭৭ সালের শারদীয় সংখ্যায় খাতাটির নানা দিক নিয়ে আলোচনা করেন এবং বহু পাঠকের এই খাতাটির প্রতি দৃষ্টি পড়ে। খাতার গানগুলি নিয়ে আলোচনার জন্য সম্পাদক আমাদের অল্পরোধ জানালে আমি উৎসাহের সঙ্গেই এ-কাজে সম্মত হই। কারণ, আমি জানতাম, এ-কাজে হাত দিয়ে আমি নিজে নানারূপ অজ্ঞাত তথ্যের সন্ধান পাবো।

খাতাটির মলাটের বেসিকে ইংরাজি অক্ষরে সাল ও নাম মুদ্রিত আছে, সেদিক থেকে ১২২৮ সালের কোন এক সময়ে প্রথম লিখতে শুরু করেন। প্রায় একই সময়ে খাতার শেষ পাতাতেও যে লিখেছেন, তাও দেখা যাচ্ছে। অর্থাৎ, খাতার দু’দিক থেকেই আরম্ভ করেছিলেন লিখতে। ক্রমশ লেখাগুলি খাতার মাঝামাঝি মুখোমুখি এসে থেমেছে। খাতাটির মোট পৃষ্ঠাসংখ্যা প্রায় ২৬২। বাঁ দিকের লেখা শেষ হয়েছে খাতার ১১০ পৃষ্ঠায়, আর শেষের ২৬২ পৃষ্ঠার লেখা উল্টোপথে এসে ১১১ পৃষ্ঠায় থেমেছে। বাঁ দিকে লেখা আরম্ভ করেছিলেন একটি গান দিয়ে, আর ডান দিকে আরম্ভে আছে দু-পংক্তির একটি অসম্পূর্ণ কবিতা, তাও কাটা। বাঁ দিকের প্রথম গানটির অবস্থাও প্রায় তদ্রূপ। সম্পূর্ণ গানটি লিখে, সবটাই জানি না কেন কেটে দিয়েছিলেন! গানটি হলো : “শুধু বাওয়া আসা, শুধু স্রোতে ভাসা”।

খাতাটিতে লিখিত অধিকাংশ স্বরচিত গানের সন-তারিখ এবং স্থানের নাম পাওয়া যায়। কিন্তু, হিন্দী-ভাড়া বাংলা গানের সঙ্গে এর কোনো উল্লেখ নেই। তারিখহীন গানগুলির রচনাকাল, রচনার উপলক্ষ এবং বাংলা ভাড়া গানের মূল হিন্দীগুলি কোন্‌ গুলী শিল্পীর কাছ থেকে সংগ্রহ করেছিলেন, সব খবর পাওয়া যাচ্ছে পৃষ্ঠার পারস্পর্য এবং কতগুলি সমসাময়িক তথ্যের দ্বারা। গানগুলিকে সমগ্রাভ্যাসী সাজিয়ে তালিকা করার পর ১২২৮ থেকে ১৩০১ সাল পর্যন্ত প্রথম গুচ্ছে যে ক’টি গান পাচ্ছি তা হলো :—

১। শুধু বাওয়া আসা।

২। খাঁচার পাখি ছিল সোনার খাঁচাটিতে।

১২ আষাঢ়। ১৮২২। সাজাদপুর।

৩। আমার মন মানে না দিনরজনী!

৩। তুমি নূতন কি তুমি চিরন্তন।

৫। বর বর বরবে।

৬। ফিরে এস ফিরে এস।

তালিকার প্রথম গানটি যে লিখে কেটে দিয়েছিলেন পূর্বেই তার উল্লেখ করেছি। গানটি ছিল এইরূপ :—

শুধু যাওয়া আসা
শুধু শ্রোতে ভাষা
শুধু আলো আধারে
ক্ষণিক কঁাদা হাসা—
শুধু দেখা পাওয়া শুধু ছুঁয়ে যাওয়া
শুধু দূরে যেতে যেতে কেঁদে চাওয়া
শুধু নব হরাণায় আগে চলে যায়
পিছে ফেলে যায় মিছে আশা
হৃদয়ে হৃদয়ে আধ পরিচয়
আধখানি কথা শেষ নাহি হয়—
লাজে ভয়ে ত্রাসে আধ বিশ্বাসে
শুধু আধখানি ভালবাসা
অশেষ বাসনা লয়ে ভাঙা বল,
প্রাণপণ কাজে পায় ভাঙা ফল,
ভাঙ্গা তরী ধরে ভাসে পারাবারে
ভাব কেঁদে মরে ভাঙ্গা ভাষা।

কোনো তারিখ নেই গানটির সঙ্গে। বর্তমানে, এই গানের চারটি কলি পর পর যেভাবে আমরা গেয়ে থাকি, প্রথম থলড়ার সঙ্গে তার পার্থক্য আছে। গানটিতে দাঁড়ি, কমা ইত্যাদির চিহ্ন চোখে পড়ে না।

গানটি প্রথম ছাপানো হয় ‘সাধনা’ পত্রিকায়, ১২৯৯ সালের বৈশাখ সংখ্যায়, স্বরলিপিসহ। মুদ্রিত গানের পাতায় বলা হয়েছিল এটি “নূতন গান”। ‘সাধনা’ পত্রিকার সামান্য পরিবর্তনের পর গানটি যেভাবে মুদ্রিত হয়েছিল, তা হলো :—

(রাগিণী মিশ্র বেহাগ—তালফেরতা)

শুধু যাওয়া আসা ;

শুধু শ্রোতে ভাসা ; -

শুধু আলো আঁধারে ;

কঁদা হাসা ;

শুধু দেখা পাওয়া, শুধু ছুঁয়ে যাওয়া,

শুধু দূরে যেতে যেতে কেঁদে চাওয়া ;

শুধু নব দুরাশায় আগে চলে' যায়

পিছে ফেলে যায় মিছে আশা ।

অশেষ বাগনা লয়ে ভাঙা বল,

প্রাণপণ কাজে পায় ভাঙ্গা ফল ,

ভাঙ্গাতরী ধরে' ভাসে পারাবারে,

ভাব কেঁদে মরে, ভাঙা ভাষা !

হৃদয়ে হৃদয়ে আঁধো পরিচয়,

আঁধাখানি কথা সাক্ষ নাহি হয়,

লাঞ্জে ভষে জ্বালে' আঁধ বিখাসে

শুধু আঁধাখানি ভালবাসা ।

গানের মাথায় তালনির্দেশক “তালফেরতা” শব্দটি প্রয়োগ করে জানানো হলো যে, এটি একাধিক তালে রচিত । গান প্রথম কলি, আঁহায়ী গাইতে হবে তিন মাত্রার একতালার ছন্দে । বাকি তিন কলির তাল হলো ৪ মাত্রার ত্রিতাল । “পকেট-বুক”-এর ৪র্থ কলি তৃতীয় কলিতে পরিণত হলো ।

১২৯৯ সালের বৈশাখ সংখ্যার সাধনা পত্রিকায় এ গানটি “নূতন গান” হিসেবে প্রকাশিত হওয়ায় ধবে নেওয়া যেতে পারে যে, গানটি ১২৯৮ সালের শেষ দিকে রচিত । ১৩০০ সালের ‘গানের বহি’ গ্রন্থে গানটির রাগিণী ও তালের পরিবর্তন করে বলা হয়েছিল “বেহাগ—একতাল” এবং তৃতীয় কলির ‘প্রাণপণ’ শব্দটিকে পরিবর্তন করে ছাপানো হলো ‘প্রাণপণে’ । ১৩০৪ সালের “বীণাবাদিনী” পত্রিকায় গানটির দ্বিতীয় স্বরালপি যখন মুদ্রিত হয়, তখন ‘সাধনা’ পত্রিকাকেই অনুসরণ করে লেখা হলো এর রাগিণী “মিশ্র বেহাগ ও তালফেরতা” । ১৩১০ সালের

কাব্যগ্রন্থ এবং ১৯০৯ খৃষ্টাব্দের গ্রন্থাবলীর গান খণ্ডে আছে ‘বেহাগ—একতালা’ রূপে। ১৩১৬ সালের ভাত্র সংখ্যার ‘সংগীতপ্রকাশিকা’ পত্রিকায় এ গানটির যখন তৃতীয় স্বরলিপি প্রকাশিত হয়, তখন এর রাগিণীকে বলা হলো ‘মিশ্র বেহাগ’ এবং ‘তালক্ষেয়তা’ বা ‘একতালা’-র বদলে গানটির সব ক’টি কলিকে চতুর্মাঙ্গিক কাণ্ডলালি তালে পরিবর্তন করা হয়েছে। এ-যুগে আমরা গানটিকে সেইভাবেই গেয়ে থাকি। তালক্ষেয়তা বা একতালা-তে এখন আর গাওয়া হয় না।

তিন নম্বরের “আমার মন মানে না দিনরজনী” গানটি যে কোন্ সময়ে রচিত তার কোনো উল্লেখ নেই। কিন্তু, খাতার পাতার ক্রম ধরে বিচার করে এক আত্মজ্ঞিক অগ্রাঙ্ক তথ্যের দ্বারা গানটি কোন্ সময় রচনা করেছিলেন, সে খবর হয়তো পাওয়া যেতে পারে।

আমরা জানি, গুরুদেব ১৮২১ এবং ১৮২৩ সালে দু’বার উড়িষ্যায় গিয়েছিলেন তাঁদের জমিদারি তদারকি করতে। “ছিন্ন পত্রাবলী”-র ২৭ থেকে ৩০ নম্বরের চিঠি থেকে প্রথম বারের এবং ৭৭ থেকে ৮৮ নম্বরের চিঠি থেকে ১৮২৩ সালের ভ্রমণের খবর আমরা সঠিকভাবে পাই। কিন্তু, আমাদের আলোচ্য ‘পুকেট-বুক’-এর ১৮ থেকে ৩০ পৃষ্ঠাতেও উড়িষ্যা ভ্রমণের নানারূপ বিবরণ লিপিবদ্ধ আছে। কিন্তু, এই ভ্রমণের তারিখের কোনো উল্লেখ কোথাও নেই। খাতার অগ্রাঙ্ক তারিখের সঙ্গে সাজিয়ে বিচারের দ্বারা অনুমান করি, ১৮২২ খৃষ্টাব্দের কার্তিক মাসের শেষার্ধ্বে আর একবার গুরুদেবকে হয়তো উড়িষ্যায় যেতে হয়েছিল। ‘পুকেট-বুক’ উড়িষ্যা ভ্রমণের খরচের হিসেব লেখা আছে। গুরুদেব নিজেই তা লিখে রেখেছিলেন। যাত্রাপথের বর্ণনাও আছে কয়েকটি পাতা জুড়ে। এবারের উড়িষ্যা ভ্রমণের অগ্রাঙ্ক কোনো খবর নেই, কোথাও। কিন্তু, ১৮২২ খৃষ্টাব্দের ২১শে জুলাই তারিখের একটি চিঠিতে তিনি জানাচ্ছেন যে, তাঁকে উড়িষ্যা যেতে হবে। চিঠিটি শিলাইদহ থেকে লিখছেন তাঁর স্ত্রী মৃণালিনী দেবীকে। সে সময় মৃণালিনী দেবী ছিলেন পুত্রকণ্ঠাসহ মহারাজের সোলাপুর শহরে, গুরুদেবের মেজদাদা সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাছে। জুলাই মাসের শেষ দিকে মৃণালিনী দেবীর কলকাতায় প্রত্যাবর্তনের খবর পেয়ে গুরুদেব তাঁকে লিখলেন :—

“যদি তোমরা ইতিমধ্যে ফিরে থাকো তা হলে ত এবার কলকাতায় গিয়ে তোমার সঙ্গে দেখা হবে—চেষ্টা করব উড়িষ্যায় যদি আমার সঙ্গে তোমাকে নিয়ে যেতে পারি। সে যায়গাটা ভারি স্বাস্থ্যকর। আমি বাবামশায়কে আমার ইচ্ছে কতকটা জানিয়ে রেখেছি, তিনিও কতকটা বুঝেচেন—আর দুই একবার

বলে কিছু কল হতেও পারে—কিন্তু আগে থাকতে বেশি আশা করে বলা কিছু না।”

এই চিঠিতে জানা যাচ্ছে যে, তিনি উড়িষ্যায় বাবার জন্ম প্রস্তুত। হয়তো কোনো কারণে জুলাইয়ের শেষে যেতে পারেননি, মাস দু-এক দেরি হয়েছিল। কার্তিক মাসের মাঝামাঝি বা নভেম্বরের প্রথম দিকে গিয়েছিলেন। কিন্তু ঝণালিনী দেবী শেষ পর্যন্ত গুরুদেবের সঙ্গে যাননি, মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের অসুস্থমতি ছাড়া আরো হয়তো কিছু কারণ ছিল।

“পকেট-বুক”এর ১৬ পৃষ্ঠার “যেতে নাহি দিব” কবিতাটি শেষ করেছেন ১৪ই কার্তিক, ১৮২২ সালে, কলকাতায়। পরবর্তী ১৮ পৃষ্ঠা থেকে আছে উড়িষ্যা ভ্রমণের নানারূপ বিবরণ ও খরচের হিসেব। পর পর পাতা ধরে কিভাবে তা লিখেছিলেন, তা উদ্ধৃত করছি।—

১৮ পৃষ্ঠা

কটক

বলুর জুতো	— ৬।০
বক্শিস	— ২।
আমার জুতো	— ৫।০
বরকন্দাজকে রেজিস্ট্রি করিতে ফিতা	
ইত্যাদি কিনিতে	— ১।
ডেস্ক	— ১৮।
চৌকি মেরামত	— ১।
চটি জুতো	— ১।০
লব্	— ১।০
পুরীতে স্নানের ধুতি একজোড়া	— ২।
পুরী হইতে আসিবার সময় গোস্বরের	— ২।
পানিওয়ালা	— ১।
সর্দাইপুর রেজিস্ট্রি & C	— ১।
ভুবনেশ্বর—পাণ্ডা & C	— ৭।
কটকে মিস্ত্রি	— ৫।
খণ্ডগিরি গাড়িটানা কুলি	— ১।০

ডাকের টিকিট	— ১
বলু (গয়না)	— ১০
পাক্কী	— ২২
গাড়িভাড়া	— ১০
বক্শিস (দুই চাকর)	— ৪
গোফুর	— ২

১২ পৃষ্ঠা।

তালুক পাণ্ডুর সদর খাজনা

২৮ এপ্রিলের দেয় খাজনা

কাঠিঘুড়ি। ধূসর বালুকার প্রান্তে স্বচ্ছ স্রোত। উচ্চপথ, দুই ধারে নিয়
ক্ষেত্র। মুকুলিত আশ্র। বট অশ্বখ। খেজুর, নারিকেল, বালুহস্তা, ভার্গবী।
সর্দাইপুর। পথে দূরে ভুবনেশ্বর, ধাউলি inscription। পাহাড়—উপরে
ভগ্নমন্দির। কেশাগাছের বেড়া, মেঘদূত, নগনদী। সন্ধ্যার সময় বেড়ানো—
দীর্ঘ পরিষ্কার ছায়াময় রাজপথ—দুই-একটা covered carts। যাত্রীর অভাব।
রাত্রে মুকুন্দপুর যাত্রা—নিদ্রাতুর। প্রাতে সত্যবাদী যাত্রা। পথে ক্রমে যাত্রীর
আধিক্য। সারী ২ গাড়ি। সত্যবাদী। বলুরা গেল। ভোগ উপহার। পুনর্বার
যাত্রা। ক্রমে যাত্রীসংখ্যা বৃদ্ধি। সন্ধ্যাসী। পথের ধারে তরুতলে যাত্রীসমাগম।
চটি। বড় ২ পুষ্করিণী। মন্দির। swamps। পথতরুর বিরলতা। দক্ষিণে
বৃহৎ বিলের মত, মধ্যে ২ চারা ধান। পশ্চিমে তরুশ্রেণীর মধ্যে জগন্নাথ।
বালুতীর। দুটি চারিটি বিচ্ছিন্ন বাড়ি। স্থানীয় সমুদ্র। সন্ধ্যালোকে সমুদ্রতীরে
ভ্রমণ।

২০ পৃষ্ঠা।

প্রাতে জ্ঞান—

তালুক বানিয়ার সদর খাজনা

২৮ এপ্রিলের দেয় সদর খাজনা

খণ্ডগিরি। বাণীশঙ্ক—ছবি—পালি লেখা—মাহুঘের ভাব খুঁদে রাখবার
প্রবৃত্তি—উপর থেকে দৃশ্য—অরণ্য। মাহুঘটানা গাড়ি। পথে দুই ধারে বিরলপত্র
কুচলের বন। হাজারিবাগের ধরণ। পাহাড়ে রাস্তা, সরাস্রপের মত। উপরে
বখন চড়ে—পর্বত দৃশ্য। দৈবাৎ মাঝে মাঝে ধানের ক্ষেত। বড় রাস্তা। দুই
ধারে প্রস্তরময় উচুনীচ পাহাড়ে জমি। সম্মুখে ঘন মেঘ ও স্থানীয় পর্বতমালা।

ঈশ্বর সৃষ্টির সূত্রপাত । অদূরে বান্ধলা । মধ্যে ভাঙ্গা পথ । বজ্রায় ।

বলু	— ১	ব্রোচ	বক্শিস	— ৮
গোফুর	— ২	বলু	— ৬	জুতো
পাঙ্কি	— ১৮	কালেক্টর	— ৪	
ছোট জাহাজ	— ৩	নোকে	— ১	

(পেন্সিলে কাটা)

২১ পৃষ্ঠা ।

হে সিদ্ধু খরিত্রী তব গর্ভের সন্তান
অনিন্দ্য সুন্দরী । কত দীর্ঘ যুগ ধরে
অঁধারে জঁঠরে

(মাত্র তিন পংক্তি, কিন্তু কাটা)

পূর্বজন্মে অবশ্য একটা মহাপাপ করিয়াছিলাম, নতুবা লেখক হইয়া জন্মালাম কেন ? মনের ভাবগুলো যখন বাহিরে আনিয়া ফেলিয়াছি, তখন বাহিরের লোক উচিত-অসুচিত যে কথাই বলে, না শুনিয়া উপায় নাই । সুধাকর চন্দ্র, তুমি যদি ক্ষীরোদ সমুদ্রের মধ্যেই আরামে শয়ান থাকিতে তাহা হইলে কবিদের কবিত্ব করিবার কিঞ্চিৎ ব্যাঘাত হইত বটে, কিন্তু নিশীথের শৃগাল তোমার দিকে মুখ তুলিয়া অকস্মাৎ তারস্বরে অসম্মান জানাইয়া যাইত না ।

মনের ভাব যখন মনে ছিল সে যেন আমার গৃহদেবতা ইষ্টদেবতা ছিল, এখন কি মনে করিয়া তাহাকে চতুষ্পথে বটবৃক্ষতলায় স্থাপন করিলাম, সকল জীবজন্তুই কি তাহার সম্মান বোঝে ? যদি বা না বোঝে তবুও কি তাহাকে বিশ্বের চোখের সামনে পাথর হইয়া বলিয়া থাকিতে হয় না ।

তাহার পর আবার আত্মীয়-বন্ধুদের কাছেই

২২ পৃষ্ঠা

জবাবদিহি আছে । এটা কেন লিগিলে, ওটা কিভাবে বলিলে, সেটার অর্থ কী ? এও ত বিষম দায় । যেন আমি কোদালু দিয়া পথ কাটিতেছি বলিয়া গাড়ি করিয়া মাতৃষকে পার করিয়া দেওয়াই আমার কর্তব্য ।

যাহা হোক, ঝগড়া কাহার সহিত করিব ? জন্মকালে অদৃষ্টপুরুষ ললাটে এইরূপ লিখিয়া গিয়াছেন । কিন্তু সেই প্রবীণ ভাগ্যালিপি লেখক মহাশয়কে তাঁহার কোন লিখনের জন্মরহস্য লাহনা করিলেও তিনি দিব্য গা-ঢাকা দিয়া বলিয়া থাকেন । আর তাহারই বশবর্তী হইয়া আমরা যদি দুটো কথা লিখি তাহা

হইলে কথার আর শেষ থাকে না।

২৩ পৃষ্ঠা।

১২৩৫ সালের জরিদারি মুনাকার হিসাব।

২৪ পৃষ্ঠা।

আমার মন মানে না! (মিন-রজনী।)

২৫ পৃষ্ঠা।

একটি নারী। বসে আছে বেদীতে। ক্ষেচ্।

লোক উদ্ধার বক্শিস — ৫৮

ভাঙ্গা নৌকা — ২৮

নৌতু — ২৮

বলু — ২৮

ঝাড়ুন — ১৮

গামছা — ১৮০

১৩৮০ (এই অংশটি কাটা)

২৬, ২৭ এবং ২৮ পৃষ্ঠা।

পরগণা হায়ের প্রধান প্রধান কর্মচারির নাম ও বেতন।

২৯ পৃষ্ঠা।

তালুক পাওয়া।

কর্মচারিদের নাম ও বেতন।

৩০ পৃষ্ঠা।

তালুক বানিয়্যার কর্মচারিদের নাম ও বেতন।

স্বরবর্ণ-এর বহু শব্দের তালিকা।

৩১ পৃষ্ঠা।

স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণের বহু শব্দের তালিকা।

৩২ পৃষ্ঠা।

ট্রান্সি দপ্তরের সদস্যের আমলাদের নাম ও বেতন।

৩৩ পৃষ্ঠা থেকে ৪১ পৃষ্ঠা পর্যন্ত।

সখাক্ষর, রাজসাহীর রামপুরবোয়ালিয়া, নাটোর এবং শিলাইদহ বোর্টে ১৬ই,

২০ এবং ২৭শে অগ্রহায়ণ তারিখের তিন দিনে “প্রতীক্ষা” কবিতাটি রচনা করেন।

এই সময় নাটোরে থাকাকালীন দস্তুরোপে গুরুত্বরূপে যে অঙ্কন হয়ে পড়েছিলেন, তা জানা যায় ‘ছিন্নপত্রাবলী’র ৭৫ নম্বর চিঠি থেকে। খাতার পাতায় পর পর যেভাবে ‘আমার মন মানে না’ গানটি সমেত অসংখ্য কবিতা ও লেখাগুলি পাচ্ছি, তা থেকে সহজেই ধরে নেওয়া যেতে পারে যে, ২৪ পৃষ্ঠায় লিখিত ঐ গানটি ১৫ কার্তিক থেকে ১৫ অক্টোবরের মধ্যে কোনো এক সময়ে রচিত। কিন্তু, এর বিরুদ্ধ-যুক্তিও আছে।

১২২৯ সালের চৈত্র মাসে “গানের বহি ও বাল্মিকী প্রতিভা” যখন প্রথম প্রকাশিত হয়, তখন তার ভূমিকায় বলা হয়েছিল, চৈত্র মাসের পূর্ব পর্যন্ত রচিত গুরুদেবের সব গানই এই বইটিতে সন্নিবেশিত হলো। কিন্তু চৈত্রের আগে রচিত এ গানটি গ্রন্থে স্থান পায়নি বলে স্বভাবতই মনে হবে, গানটি ১২২৯ সালের পরবর্তীকালের রচনা। গুরুদেব তাঁর নিজের এই বইটিকে ভাল করে বাঁধিয়ে নেবার সময়ে, শেষদিকে স্বতন্ত্রভাবে অনেকগুলি শাদা পাতা তাতে জুড়ে নিয়েছিলেন। এই পাতাগুলিতে পরবর্তী কালের অনেকগুলো নতুন গান পাই যা গুরুদেবের নিজের হাতে লেখা। এই সন্ধে “আমার মন মানে না” গানটিও আছে। কিন্তু ‘পকেট-বুক’এর ১৪ই কার্তিক তারিখে রচিত “যেতে নাহি দিব” কবিতাটির পর ১৬ই অগ্রহায়ণের “প্রতীক্ষা” কবিতাটি রচনার পূর্বে যদি গানটি রচনা করে থাকেন, তাহলে মনে করা স্বাভাবিক যে, ভুলক্রমে ‘গানের বহি’-তে এর স্থান হয়নি। অথবা ‘পকেট-বুক’এ বর্ণিত উড়িষ্যা-ভ্রমণ যদি ১৮২৩ সালে ঘটে থাকে, তবে আলোচ্য গানটি ‘গানের বহি’ প্রকাশের পরবর্তী কোনো সময়ে রচিত বলে ধরে নিতে বাধা নেই।

তালিকার ৪, ৫ ও ৬ নম্বর গান তিনটির কেবল প্রথম পংক্তির উল্লেখ আছে খাতার ৪১ পৃষ্ঠায়, এইভাবে :—

তুমি নূতন কি তুমি চিরন্তন।

ঝর ঝর বরষে।

ফিরে এস ফিরে এস।

১৩০৩ সালের কাব্যগ্রন্থাবলী থেকে প্রথম গানটির সবটাই তুলে দিচ্ছি।

মিশ্রবারৌয়া

(ওহে নবীন অতিথি,)

তুমি, নূতন কি তুমি চিরন্তন?

যুগে যুগে কোথা তুমি ছিলে সদোপন!

যতনে কত কি আনি বেঁধেছিহু গৃহখানি
 ছেঁধা কে তোমাৰে বলো কৰেছিল নিমন্ত্ৰণ ?
 কত আশা ভালবাগা গভীৰ হৃদয়তলে
 ঢেকে রেখেছিহু বুকে, কত হাসি-অশ্রুজলে !
 একটি না কহি বাণী তুমি এলে মহাৰাগী,
 কেমনে গোপনে মনে কৰিলে হে পদাৰ্পণ ?

গানটিৰ বিষয়ে গুরুদেব বলছেন, “একটা গান একটি মেয়ের অন্নপ্ৰাণনে
 লিখেছিলেম—

ওগো নবীন অতিথি,
 তুমি নূতন কি তুমি
 চিরন্তন !”

১৯৩১-এৰ এপ্ৰিল মাসে, অধ্যাপক নেপালচন্দ্ৰ ৰায় মহাশয়েৰ পুত্ৰ শ্ৰীকালীপদ
 ৰায় ও পুত্ৰবধূ শ্ৰীমতী কমলাদেবীৰ প্ৰথম কন্যা শ্ৰীমতী কণীনা-ৰ নামকৰণ ও
 অন্নপ্ৰাণন অমুষ্ঠান হয়, শান্তিনিকেতনেৰ গুরুপল্লীতে তাঁদেৰ বাসভবনে।
 নেপালবাবুদেৰ বিশেষ আগ্ৰহে, এই গানটিতে নতুন কোৰে স্মৃতি দিয়ে গুরুদেব
 অমিতা সেন-কে (খুকু) শিখিয়েছিলে, অমুষ্ঠানে গাইবাৰ জন্তু। অমিতা সে
 দিনেৰ অমুষ্ঠানে গানটি গেয়েও ছিলেন।

দ্বিতীয় গানটি হলো :—

মিশ্ৰমল্লার
 বরবর বরিষে বারিধারা।
 হায় পথবাসী ! হায় গতিহীন ! হায় গৃহহারা !
 ফিৰে বায় হাহাস্বৰে, ডাকে কাৰে জনহীন অসীম প্ৰান্তৰে !
 রজনী আঁধারা !
 অধীরা যমুনা তরঙ্গ-আকুলা অকুলা রে, তিমিরহুকুলা রে !
 নিবিড় নীরদ গগনে গরগর গরজে সঘনে
 চঞ্চলচপলা চমকে, নাহি শশীতারা।

গানটিৰ বিষয়ে গুরুদেব, ১৮৯৫ সালেৰ ২০ সেপ্টেম্বৰ তাৰিখেৰ চিঠিতে
 লিখছেন :—

“আজ সেই বড়ৈৰ ভাবটা খেমে গিৰে সকালে অন্ন অন্ন রোদহুৰ ওঠবাৰ

ঠেচা করছে...। মেঘ আকাশময় ছড়ানো, পূবে হাওয়া খুব বেগে বইছে।
...এখান থেকে দূরের পদ্মার গর্জন শোনা যাচ্ছে। কাল-পরশু দুদিন ঠিক
আমার সেই নতুন গানের মতো দৃশ্যটা হয়েছিল :

ঝরঝর বরষে বারিধারা—

ফিরে বায়ু হাহাশ্বরে

জনহীন অসীম প্রান্তরে—

অবীরা পদ্মা তরঙ্গ-আকুলা—

নিবিড় নীবদ গগনে—ইত্যাদি।.....

আমি কাল-পরশু প্রায় মাঝে মাঝে সেই গানটা গাচ্ছিলুম।” গানটি ১৩০১
সালের কোনো এক বর্ষার দিনে ঐকপ পরিবেশে রচিত বলে মনে করি।

“ফিরে এস ফিরে এস” গানটি ১৩০১ সালে ‘সাধনা’ পত্রিকার আশ্বিন-
কার্তিক সংখ্যার “মেঘ ও বোজ্র” গল্পটির সঙ্গে যুক্ত। গল্প লেখা শুরু হয় আষাঢ়
মাসের মাঝামাঝি সময়ে। কিন্তু গানটি রচনা করেন দু’মাস পরে। ২২ আগস্ট,
১৮৯৪ (১৪ই ভাদ্র, ১৩০১) তারিখে এক চিঠিতে কলকাতা থেকে গুরুদেব
এ-গানটির বিষয়ে লিখছেন :—

“আজ সকালে বসে বসে আমার নতুন গানে সুর দিচ্ছিলুম—সুরটা
যে খুব নতুন তা নয়, একরকমের কীর্তনেব ধরনের ভৈরবী। কিন্তু তবু ছন্দে
ছন্দে গাইতে গাইতে শবীরের সমস্ত বক্তের মধ্য একটা সঙ্গীতের মাদকতা
প্রবেশ করতে থাকে।” ‘মেঘ ও বোজ্র’র শেষ দশম পরিচ্ছেদে গানটির প্রথম
চার পংক্তি গেয়েছে একদল বৈষ্ণব ভিক্ষুক, আর গানেব বাকি পংক্তিগুলি
গেয়েছে গল্পের নায়ক শশীভূষণ। এটি যে কীর্তন সুরেরই গান সেকথা এই
পরিচ্ছেদে স্পষ্ট করে বলাও হয়েছে। গানটি গল্পে এইভাবে আছে।—

“একদল বৈষ্ণব ভিক্ষুক গুপিয়ঙ্গ ও খোল-করতালযোগে গান গাইতেছিল—

এস এস ফিরে এস, নাথ হে ফিরে এস।

আমার ক্ষুধিত ভূষিত তাপিত চিত্ত, বঁধু হে, ফিরে এস।

ওগো নিষ্ঠুর, ফিরে এস, আমার করুণকোমল এস !

ওগো সজলজলদম্বিন্দুকান্ত স্তম্ভর ফিরে এস !

গানের কথা ক্রমে ক্ষীণতর অক্ষুটতর হইয়া আসিল, আর বুঝা গেল না।
কিন্তু গানের ছন্দে শশীভূষণের হৃদয়ে একটা আন্দোলন তুলিয়া দিল, তিনি
আপন মনে গুনগুন করিয়া পদের পর পদ রচনা করিয়া যোজনা করিয়া চলিলেন,

কিছুতে যেন থামিতে পারিলেন না—

আমার নিতিস্থ ফিরে এস, আমার চিরস্থ ফিরে এস—

আমার সব-স্থস্থমস্থন অন্তরে ফিরে এস !

আমার চিরবাহিত এস, আমার চিত্তসঞ্চিত এস,—

ওহে চঞ্চল, হে চিরন্তন, ভূজবন্ধনে ফিরে এস !

আমার বক্ষে ফিরিয়া এস, আমার চক্ষে ফিরিয়া এস,—

আমার শয়নে স্বপনে বসনে ভূষণে নিখিল ভুবনে এস ।

আমার মুখের হাসিতে এস হে

আমার চোখের সলিলে এস,

আমার আদরে আমার ছলনে

আমার অভিমানে ফিরে এস ।

আমার সর্বস্বরূপে এস, আমার সর্বভরমে এস—

আমার ধরম-করম-সোহাগ-সরম-জনম-মরণে এস !”

১৩০৩ সালের কাব্যগ্রন্থাবলীতে গানটি ‘কীর্তন’ রূপে উল্লেখিত । এটি পুরোপুরি কীর্তনের ঢংএর গান । গানটির প্রথম চার পংক্তি হলো মূল গান । পরে, শশীভূষণ পদের পর পদ রচনা ও যোজনা করে বা গেয়েছেন তাকে বলবো মূল পংক্তি ক’টির ‘আখর’ । আখর যোজনা করে গান করা পদাবলী কীর্তনের একটি প্রসিদ্ধ রীতি । পূর্ব যুগে, অনেক কীর্তনায়ী ছিলেন, যারা পালাকীর্তনের আগরে প্রাচীন পদাবলী গাইবার সময় আখর যোজনার বৈশিষ্ট্য ও নৈপুণ্যে খুবই খ্যাতি অর্জন করেছিলেন । অনেকেই মূল গানের পংক্তি অপেক্ষা আখরে বেশী সময় নিতেন । গুরুদেবের এ গানটিতেও তাই ঘটেছে । শশীভূষণের গানের অংশ আখরের রীতিতে যোজনা করা হয়েছে । এর দ্বারা গানের মূল আবেগটিকে অতি সুন্দরভাবে প্রকাশ করতে পেরেছেন । এর পূর্বে গুরুদেব যে ক’টি কীর্তন গান রচনা করেছিলেন, তার একটিতেও এইরূপ আখরের প্রয়োগ তিনি করেননি । এ গানেই প্রথম সে কাজ করলেন । এবং এও দেখা যায় যে, পরবর্তী বেশ কয়েক বছর কীর্তন গানের সঙ্গে ক্রমাগত আখর যোজনা করে তিনি নিজে তা গেয়েছেন বা অন্তদের দিয়ে গাইয়েছেন । এ নিয়ে বিস্তারিত আলোচনা যথাস্থানে করবো ।

১৩০২ সালের ডায়েরি শেষ সপ্তাহ থেকে কার্তিক মাসের শেষ পর্বন্ত লেখা ২৫টি গান পকেট-বুকের ৪২ পৃষ্ঠা থেকে একটানা পর পর ৬০ পৃষ্ঠা পর্বন্ত পাচ্ছি ।

এই সংখ্যা থেকে পরিষ্কার বোঝা যায় যে, শরৎকালের এই দু-মাস তিনি গানের রসে মজে ছিলেন। এই সময়কার চিঠিপত্রের একখান সাক্ষ্য মেলে। ১৮৯৫ সালের ২৬শে সেপ্টেম্বরের চিঠিতে শিলাইদহ থেকে লিখছেন :

“কেবল সংগীত-আলোচনার সরস্বতীর সঙ্গে খানিকটা সখ্য রেখেছি।”

কুষ্টিয়া থেকে লেখা পরবর্তী ৬ই অক্টোবরে লিখছেন :

“মাঝে মাঝে একটি আখটি করে গান তৈরি করছি এবং চৌকিটাতে অকর্মণ্যভাবে বসে গুণ্ণু করি যাচ্ছে। স্বর তুলছি এবং সুখস্বতিমর বিবাদকোমল প্রশান্ত শরৎকালের মধ্যে কুণ্ডলায়িত হয়ে পড়েছি।”

এ সময়কার গানগুলির স্থান ও কালানুযায়ী তালিকাটি হলো :

- ১। উঠ রে, মলিন মুখ—মুলতান, ২৬ ভাদ্র ১৩২০ জোড়াসাঁকো
- ২। ওলো গই, ওলো গই—বিভাগ খেমটা, ৫ আশ্বিন ১৩০২ শিলাইদহ
বোট
- ৩। মধুর মধুর ধনি বাজে—ভূপালি কাওরালি, ৬ আশ্বিন ১৩০২ শিলাইদহ
বোট
- ৪। বেলা গেল, তোমার পথ—পূর্বী একতালা, ৮ আশ্বিন ১৩০২ শিলাইদহ
বোট
- ৫। বিশ্ব-বীণারবে বিশ্বজন—শঙ্করাভরণ, কাঁপতাল, ৪ এবং ৯ আশ্বিন
- ৬। আহা আজি মোর—দেশ পঞ্চম সওয়ারি
- ৭। কে দিল আবার আবার—কেনারা কাওরালি, বিজয়াদশমী, ১২ আশ্বিন
১৩০২ শিলাইদহ
- ৮। এস গো নূতন জীবন—১৩ আশ্বিন ১৩০২
- ৯। পুষ্পবনে পুষ্প নাহি—কালানুড়া, ১৪ আশ্বিন ১৩০২
- ১০। (আহা) জাগি পোহাল বিভাবরী—রামকলৌ, ১৫ আশ্বিন
- ১১। ওহে অনাদি অসীম সুনীল—১৬ আশ্বিন
- ১২। তোমার গোপন কথাটি— ১৮ আশ্বিন
- ১৩। চিত্ত পিপাসিত রে— ২৩ আশ্বিন
- ১৪। আমি চিনি গো চিনি— ২৫ আশ্বিন
- ১৫। আমরা লক্ষ্মীছাড়ার দল— ২৯ আশ্বিন
- ১৬। ওগো ভাগ্যদেবী পিতামহী—ভূপাল খেমটা, ১ কার্তিক
- ১৭। (একি) আকুলতা ভুবনে—১৬ কার্তিক জোড়াসাঁকো ১৩০২

- ১৮। তুমি রবে নীরবে—১৮ কার্তিক জোড়াসাঁকো
 ১৯। সে আসে ধীরে—দেশ একতালা, ২১ কার্তিক
 ২০। কে উঠে ডাকি—পরজ, ২২ কার্তিক জোড়াসাঁকো
 ২১। ওহে সুন্দর মম গৃহে—খান্জা একতালা, ২৩ কার্তিক
 ২২। তুমি যেয়ো না এখনি—কাওয়ালি, ২৪ কার্তিক
 ২৩। আকুল কেশে আসে—কাওয়ালি, ২৫ কার্তিক
 ২৪। হৃদয় চক্রে হৃদি গগনে—২৬ কার্তিক
 ২৫। কি রাগিণী বাজালে হৃদয়ে—সিন্ধুকানাড়া, ২৭ কার্তিক

উপরোক্ত তালিকার “ওলো সই” গানটির রচনার ইতিহাস শ্রীযুক্তা সাহানা দেবী তাঁর স্মৃতিকথায় যা জানিয়েছেন তা হলো :—

“শিলাইদহে কবি (গুরুদেব) যখন সপরিবারে বাস করতেন তখন মাসিমাও (অমলা দাশ) তাঁদের সঙ্গে প্রায়ই থাকতেন।...কবিপত্নীর সঙ্গেই ছিল মাসিমার সবচেয়ে বেশি ভাব। তাঁকে ‘কাকিমা’ বলে ডাকতেন। এই দুই সখীর একত্র বসে অন্তরঙ্গভাবে গল্পালাপাদির একটি চিত্র আছে রবীন্দ্রনাথের গানে ; গানটি হচ্ছে—‘ওলো সই, ওলো সই’।” ১৩০২ সালের ৫ই আশ্বিন তারিখে শিলাইদহে বোর্টে লেখা গানটি হলো :

(বিভাস। ধেমটা)

ওলো সই, ওলো সই !

আমার ইচ্ছা করে তোদের মত মনের কথা কই ।

ছড়িয়ে দিয়ে পা দুখানি

কোণে বসে কানাকানি,

কতু হেসে কতু কেঁদে

চেখে বসে রই ।

ওলো সই, ওলো সই !

তোদের আছে মনের কথা

আমার আছে কই ?

আমি কী বলিব, কার কথা .

কোনু স্বখ, কোনু ব্যথা—

নাই কথা, তবু সাধ
 শত কথা কই ।
 ওলো গই, ওলো গই !
 তোদের এত কী বলিবার আছে
 ভেবে অবাক হই !
 আমি, একা বসি সন্ধ্যা হলে
 আপনি ডাসি নয়নজলে,
 কারণ কেহ শুধাইলে
 নীরব হয়ে রই ॥

শ্রীযুক্ত সাহান দেবীর মাসিমা অমলা দেবী ছিলেন দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন দাশের ভগ্নী । অমলা দেবী বয়সে কিছু বড় হলেও মুণালিনী দেবীকে কাকীমা বলে ডাকতেন এবং কতখানি গভীর শ্রদ্ধা ও ভালবাসা তাঁর প্রতি ছিল, তা জানা যায় মুণালিনী দেবীর মৃত্যুর পর ইন্দিরা দেবীকে লেখা তাঁর চিঠি থেকে । তিনি বলছেন :—

“কাকীমার মত বন্ধু আমার আর নেই ।……বাপমায়ের সঙ্গে রাগ করে কতবার কতদিন কাকীমার কাছে গিয়ে থেকেছি । যে আংটী কথা লিখেছ সেটা বেশ মনে আছে ।……শমী হবার (গুরুদেবের কনিষ্ঠ পুত্র, জন্ম—১২৩১, অগ্রহায়ণ) এক বৎসর আগে শিলাইদহ ঠাঁদের সঙ্গে য়েবার ছিলুম, একদিন রাত্তিরে বোর্টের জানালাব ধারে বসে আমার হাত থেকে খুলে কাকীমাকে পবিয়েছিলুম । ওই আংটীর সঙ্গে আমার অনেক কথা গাঁথা আছে ।

‘কাকীমার সঙ্গে যে কী সম্বন্ধ ছিল কোনদিন ভাল করে বুঝতে পারিনি । এক হিসেবে বন্ধু ছিলেন—তেমন বন্ধু আর কখন হয়নি হবেও না, অগ্রদিকে মায়ের মত ভক্তি করতুম ।’

অমলা দেবীর গানব গলা ছিল খুবই ভাল । ‘সেই কারণে গুরুদেবেরও তিনি ছিলেন অত্যন্ত স্নেহের পাত্রী । এ বিষয়ে অমলা দেবীর বোন উর্মিলা দেবী এবং রথীন্দ্রনাথ যা জানাচ্ছেন, ‘স্তা উদ্ধৃত করছি । উর্মিলা দেবী লিখেছেন :—

“অমলাদিদি প্রায়ই জোড়াসাঁকো যেতেন, কখনো কখনো দু-তিন মাসও থাকতেন ।”

“তখনকার দিনে তিনি (গুরুদেব) গান রচনা করতেন একেবারে স্বর-কথা

এক সঙ্গে। বড়ো বারান্দার পাশচারি করতে করতে বেই শেষ হলো অমনি চিংকার আরম্ভ করলেন, ‘অমলা, ও অমলা, শিগ্গিরি এসে শিখে নাও, একুনি ভুলে বাব কিস্ত’।”

“কবিপ্রিয়া হাসতেন খুব—‘এমন মানুষ আর কখনো দেখেছ অমলা, নিজের দেওয়া হুঁর নিয়ে ভুলে যায়’।”

“কবি অমনি বলতেন, ‘অসাধারণ মানুষদের সবই অসাধারণ হয় ছোটো বউ, চিন্লে না তো’।”

রথীন্দ্রনাথ ঠাকুরের পিতৃস্মৃতি গ্রন্থে আছে :—

“এই সময়ে (১৮৯৬৯৭ ?) নতুন গান বাঁধবার জন্ত বাবাকে উৎসাহিত করেছিলেন অমলাদিদি, চিত্তরঞ্জন দাশের ভগ্নী। মায়ের সঙ্গে তাঁর খুব ভাব ছিল। অমলাদিদিকে মা এত স্নেহ করতেন যে, আমাদের বাড়ীতে নিজের কাছে এনে রাখলেন। তাঁর গান গাইবার ক্ষমতার পরিচয় পেয়ে বাবা তাঁকে রাধিকা গোস্বামীর কাছে হিন্দি গান শিখতে দিলেন। অল্প দিনেই ওস্তাদি অনেক গান শিখে নিলেন। অমলাদিদির গলা যেমন অনায়াসে খাদে খেলত তেমনি চড়াতে উঠত। তাঁর গলার উপযোগী গান বাবা রচনা করতে লাগলেন। অমলাদিদি গাইবেন বলে যে গানগুলি বাঁধা হয়েছিল, তার মধ্যে একটা-দুটো মনে পড়ে ; যেমন—

চিরগথা, ছেড়ো না মোরে ছেড়ো না...

এ পরবাসে রবে কে হায়...

কে বলিলে আজি হৃদয়াগনে ভুবনেশ্বর প্রভু...

আমার অহুমান, এই গানগুলির হুঁর রাধিকাবাবুর কাছ থেকে বাবা নিয়ে এসেছিলেন। অমলাদিদি আসবার পর সাক্ষ্য-মজলিসে তাঁকে বেশী গান গাইতে হত।”

অমলা দেবীর মৃত্যু হয় ১৯১৯ সালে। তখন তাঁর বয়স হবে ৪৬৪৭। প্রথম মহাযুদ্ধের আরম্ভকালে তিনি, মিস্ দাশ (এমেচার) নামে গুরুদেবের বহু গান হিজ্ মাস্টার্স ভয়েস-এর রেকর্ডে গেয়ে রবীন্দ্র-সঙ্গীতের প্রথম এমেচার মহিলা-শিল্পী হিসেবে একটি বিশেষ স্থান পেয়ে গেছেন। তাঁর পূর্বে সম্ভ্রান্ত বংশের আর কোনো মহিলা-শিল্পী রেকর্ডে গুরুদেবের গান গেয়েছেন বলে শোনা যায় না। অমলা দেবী গুরুদেবের যে গানগুলি রেকর্ডে গেয়েছিলেন তার একটি তালিকা বোধহয় এখানে অপ্রাসঙ্গিক হবে না।

মিস্ দাশ (এমেচার)

- ১। বড় বিশ্বয় লাগে—৮—১৩৮৪৬—কানাড়ামিশ্র।
- ২। আহা জাগি পোহাল—৮—১৩৮৫৫—রামকেলী।
- ৩। চিরসখা হে ছেড় না—৮—১৩৮৫৬—বেহাগ-কাণ্ডওয়ালী।
- ৪। এ কী আকুলতা ভুবনে—৮—১৩৮৫৭—বাহার।
- ৫। কে বসিলে আজি—৮—১৩৮৬০—সিদ্ধু।
- ৬। এ কী করুণা করুণাময়—৮—১৩৮৬১—বাহার।
- ৭। তোমার গোপন কথাটি—৮—১৩৮৬২—কীর্তন।
- ৮। এ ভরা বাদব মাহতাদর—৯—১৩৩০৪—মল্লার।
- ৯। অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী—৯—১৩৩০৬—টোরিভেরবী।
- ১০। তোর আপন জনে ছাড়বে—৯—১৩৩০৭—বাউল।
- ১১। মহারাজ, একি সাজে—৯—১৩৩০৮—বেহাগ।
- ১২। রাখো রাখো বে জীবনে—৯—১৩৩০৯—শ্রাম।
- ১৩। সে আসে ধীরে—৯—১৩৩১০—স্মরট।
- ১৪। আরো আঘাত সইবে—৯—১৩৩১২—ঝিঁঝিট-খাস্বাজ।
- ১৫। এই করেছে ভাল নিষ্ঠুর—৯—১৩৩১৩—ইমনকল্যাণ।
- ১৬। হে মোর দেবতা—৯—১৩৭৫২—ইমনকল্যাণ—একতাল।
- ১৭। তিমিরদুর্ষাব খোলো—৯—১৩৭৫৩—রামকেলী।
- ১৮। প্রতিদিন আমি—৯—১৩৭৫২—সিদ্ধুকাফী।
- ১৯। ধায় যেন মোর—৯—১৩৭৮৫—মিশ্রঝিঁঝিট।
- ২০। তুমি কেমন কবে—বি, ৩৬৪—মিশ্রখাস্বাজ।
- ২১। তুমি ববে নীরবে—বি, ৩৬৪—গৌব সারঙ্গ।

অমলা দেবী এবারে গুরুদেবের পবিত্রের সন্ধে শিলাইদহে এসেছিলেন। তা জানা যায় গুরুদেবের একটি চিঠি থেকে। ১৬ই অক্টোবরের চিঠিতে তিনি জানাচ্ছেন :—

“রাত্রি যদিও গভীর ছিল কিন্তু সম্পূর্ণ নিস্তর ছিল না, কারণ আমার পাশের বোট থেকে আমার দুই প্রতিবেশিনী বিছানায় পড়ে পড়ে হাস্তালাপ করছিলেন।”

চিঠিতে বর্ণিত এই ‘দুই প্রতিবেশিনী’ হলেন ঝগালিনী দেবী ও অমলা দেবী। রথীন্দ্রনাথ যে বলেছিলেন, এ যুগে নতুন গান রচনার জন্ত গুরুদেবকে অমলা

দেবীই উৎসাহিত করতেন, শিলাইদহেও তা ঘটেছিল। এখানে অমলা দেবী গান গেয়ে, গান শুনিয়ে এবং নতুন গান শেখবার আগ্রহ প্রকাশ করে গুরুদেবকে দিয়ে এতগুলি গান রচনায় সমর্থ হয়েছিলেন।

অমলা দেবী ছিলেন অবিবাহিতা। যুগালিনী দেবীর সঙ্গে তাঁর অন্তরঙ্গ সখ্যতার একটি মধুর চিত্র “ওলো সই, ওলো সই” গানটিতে গুরুদেব ঐকে গেছেন।

খাতার ৪৫, ৪৬ এবং ৪৭ পৃষ্ঠায় আছে “বিশ্ববীণারবে” গানটির প্রাথমিক রূপ। ১৩০২ সালের ৪ঠা আশ্বিন গানটি রচনায় ক্লাস্ত দিয়ে ২ই আশ্বিন শেষ করেছিলেন। রচনার স্থান শিলাইদহ। এটি একটি মারাঠি প্রবন্ধ-ভাঙ্গা গান। মূল গানটি সুর ও তাল সমেত জানতেন ইন্দিরা দেবী। সেই গানটির কথার ছন্দের সঙ্গে মিলিয়ে গুরুদেব বাঙলা ভাষায় বর্ষা, শরৎ ও বসন্ত ঋতুর বর্ণনাত্মক গানে এটিকে পরিণত করেন। মূল প্রবন্ধের বিষয় ছিল ভিন্ন। গুরুদেবের পকেট-বুকের পাতায় গানটি এইভাবে আছে :—

শঙ্করাভরণ ঝাঁপতাল।

বিশ্ববীণারবে বিশ্বজন মোহিছে।

স্থলে জলে নন্ততলে বনে উপবনে

নদী নদে গুহা গিরি সাগরে পারাবারে

নিত্য জাগে সরস সঙ্গীত মধুরিমা,

নিত্য নৃত্যরসভঙ্গিমা ;

নব বসন্তে নব আনন্দ, উৎসব নব ;

অতি মঞ্জুল, অতি মঞ্জুল,

শুনি মঞ্জুল গুঞ্জন কুঞ্জে,

শুনিরে, শুনি মর্মর পল্লব পুঞ্জে ;

গিক কুজন পুষ্পবনে বিজনে ;

মৃদুবায়ু-হিলোল-বিলোল-বিভোল-বিশাল-সরোবর মাঝে,

কলগীত স্থললিত বাজে ;

শ্রামল কান্ডার পরে অনিল সঞ্চারে ধীরে রে—

কত দিনে কত ভাষা

দিকে দিকে কত বাণী

জলতলে ছলছল,

কথাহীন কত গাথা

ঝর ঝর বসধারা ।

(৪ আশ্বিন)

আবাতে নব আনন্দ, উৎসব নব,
অতি গম্ভীর অতি গম্ভীর
নীল অশ্বরে ডঙ্কর বাজে,
যেন রে, প্রলম্বকরী শঙ্করী নাচে,
কবে গর্জন নির্বাবিণী সঘনে,

হের ক্ষুর ভয়াল বিশাল নিবাল পিষাল তমাল বিতানে
উঠে রব ভৈরব তানে ।

পবন মল্লার গীত গাহিছে আঁধার রাতে,—
উন্মাদিনী সৌদামিনী বজ্রভরে নৃত্য করে অশ্বতলে
দিকে দিকে কত ভাষা—
ঝরে জল ঝর ঝর,
বহে ঝড় সনসনে ।

আশ্বিনে নব আনন্দ, উৎসব নব ,
অতি নির্মল অতি নির্মল অতি নির্মল উজ্জল সাজে
ভুবনে নব শারদলক্ষ্মী বিবাজে ;
নব ইন্দুলেখা অলকে বলকে ,
অতি নির্মল হাস বিভাস বিকাশ নীলাম্বুজ মাঝে
শ্বেত ভূজে শ্বেতবাঁগা বাজে ,
উঠিছে আলাপ মৃদুমধুর বেহাগ তানে,
চন্দ্রকরে উল্লসিত ফুলবনে কিল্লিরবে তন্দ্রা আনে রে,
দিকে দিকে কত ভাষা,
কাঁপে তরু মরু মরু
গুণ গুণ মধুকর ।

(৯ আশ্বিন)

গানটি পরবর্তী মাঘ মাসে জোড়াসাঁকো বাডীর ১১ই মাঘের রাজির
উপাসনার গানের তালিকায় স্থান পায় । পাঠান্তর করে, কতটুকু অংশ
গাওয়া হয়েছিল, তা জানা যায় তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার ১৮১৭ শকের (১৩০২) ফাল্গুন

সংখ্যায় মুদ্রিত গানটি দেখে । গানটির পরিবর্তিত রূপ তখন দাঁড়িয়েছিল :—

ব্রহ্মসঙ্গীত

(রাগিনী শঙ্করাভরণ—তাল ক্ষেপতা)

বিশ্বরাজ্যালে বিশ্ববীণা বাজিছে ;

স্থলে জলে নভতলে বনে উপবনে

নদী নদে গিরি গুহা পারাবারে

নিত্য জাগে সরস সঙ্গীত মধুরিমা,

নিত্য নৃত্যরস ভঙ্গিমা ;

নব বসন্তে নব আনন্দ, উৎসব নব ;

অতি মঞ্জুল, অতি মঞ্জুল

শুনি মঞ্জুল গুঞ্জম কুঞ্জে,

পিককুড়ন পুষ্পবনে বিজনে ;

তব স্নিগ্ধ স্রশোভন লোচন-লোভন

শ্রাম গভাতল মানো

কলগীত সুললিত বাজে ,

তোমার নিশ্বাস-সুখপরণে উচ্ছ্বাস হরষে

পল্লবিত মঞ্জরিত গুঞ্জরিত উল্লসিত

সুন্দর ধারা ;—

দিকে দিকে তব বাণী,

নব নব কত গাথা

অবিরল রসধারা ॥

১৩০৪ সালে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর কর্তৃক সম্পাদিত “স্বরলিপি-গীতমালা” গ্রন্থে গানটির প্রথম স্বরলিপি প্রকাশের সময় পকেট-বুকে লিখিত ‘বিশ্ববীণা’ গানটির সঙ্গে সামান্য কিছু পাঠান্তর ঘটে। ১৩০৭ সালে সরলা দেবী কর্তৃক প্রকাশিত “শতগান” নামক গ্রন্থে স্বরলিপি সহ গানটি পুনরায় মুদ্রিত হয়। “শতগানে” কথার পরিবর্তন অতি সামান্যই ঘটেছিল। ১৩১০ সালের কাব্যগ্রন্থাবলীর “গান” খণ্ডে এই গানটি যেভাবে মুদ্রিত, তাকেই বলা চলে পাঠান্তরের শেষ রূপ। পরবর্তী গ্রন্থে এই গানটি কাব্যগ্রন্থাবলীর পাঠ অনুযায়ী যেভাবে মুদ্রিত, তা হলো :—

বিশ্ববীণারবে বিশ্বজন মোহিছে !

স্থলে জলে নভতলে বনে উপবনে

নদী নদে গিরিগুহা পারাবারে,

নিত্য জাগে সরস সঙ্গীত মধুরিমা,

নিত্য নৃত্যরসভঙ্গিমা ।—

নব বসন্তে নব আনন্দ, উৎসব নব ।

অতি মঞ্জুল, শুনি মঞ্জুল গুঞ্জন কুঞ্জে,

শুনি রে শুনি মর্মর পল্লবপুঞ্জে,

পিক-কুঞ্জন পুষ্পবনে বিজনে,

মৃদু বায়ুহিলোলবিলোল বিভোল বিশাল সরোবর মাঝে,

কলগীত সুললিত বাজে !

শ্রামল কান্তার 'পরে অনিল সঞ্চারে ধীরে রে,

নদীতীরে শরবনে উঠে ধ্বনি সরসর মরমর,

কত দিকে কত বাণী, নব নব কত ভাষা,

ঝরঝর রসধারা !

আষাঢ়ে নব আনন্দ, উৎসব নব ।

অতি গম্ভীর, নীল অশ্বরে ডম্বর বাজে,

যেন রে প্রলয়ঙ্করী শঙ্করী নাচে ।

করে গর্জন নিঝরিণী সঘনে,

হেব স্কন্ধ ভয়াল বিশাল নিরাল পিয়ালতমালবিতানে

উঠে রব ভৈরব তানে !

পবন মল্লারগীত গাহিছে আঁধার রাতে,

উন্মাদিনী সৌদামিনী রক্তভরে নৃত্য করে অশ্বরতলে ।

দিকে দিকে কত বাণী, নব নব কত ভাষা,

ঝরঝর রসধারা !

আশ্বিনে নব আনন্দ, উৎসব নব ।

অতি নির্মল, অতি নির্মল উজ্জল সাজে

ভুবনে নব শারদলক্ষ্মী বিরাজে ।

নব ইন্দুলেখা অলকে বলকে,
 অতি নির্মল হাসবিভাসবিকাশ আকাশনীলাঘর-মাঝে
 শ্বেত ভূজে শ্বেত বীণা বাজে—
 উঠিছে আলাপ মুহু মধুর বেহাগ তানে,
 চন্দ্রকরে উল্লসিত ফুলবনে ঝিল্লিরবে তন্দ্রা আনে রে,
 দিকে দিকে কত বাণী, নব নব কত ভাষা,
 বরবর রসধারা !

এ গানটির সুর ও স্বরলিপি নিয়ে প্রাসঙ্গিক আলোচনা হতে পারে বলে মনে করি। এ পর্বস্ত গানটির যে ক’টি প্রামাণ্য স্বরলিপি প্রকাশিত হয়েছে তার প্রথমটি আমরা পাই জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর সম্পাদিত “স্বরলিপি-গীতিমালা” গ্রন্থে, ১৩০৪ সালে। স্বরলিপির প্রারম্ভে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ উল্লেখ করেছেন যে, গানটি শঙ্করাভরণ রাগিণী, বাঁপতাল ও কাওয়ালী তালে রচিত। আরম্ভের “বিশ্ববীণা” শব্দটিকে তিনি যেভাবে মাত্রা ভাগ করে স্বরলিপিতে লিখেছেন, তা হলো :

॥ ন-প | ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন |
 . . বি . ০ . শ . বি . ০ . পা র . বে . বি . ন . জ . এ . মো

অর্থাৎ তালের তৃতীয় মাত্রা থেকে ‘বিশ্ব’ শব্দটি শুরু হচ্ছে। ১৩০৭ সালে সরলা দেবী তাঁর “শতগান” গ্রন্থে একই নিয়মে কথাগুলিকে মাত্রা-ভাগে লিখেছিলেন। ১৩২৬ সালের শ্রাবণ মাসে দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর “কেতকী” গ্রন্থে বর্ষার এবং ভাদ্র মাসে প্রকাশিত “শেফালী” গ্রন্থে শরৎ ঋতুর অংশটি স্বরলিপিতে প্রকাশ করলেন তালের ছন্দ ভাগের অনেক পরিবর্তন করে। তিনি তালের ভাগ করেছিলেন :

॥ ন-প | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন | ন-ন-ন-ন |
 বি . শ . বি . ০ . ০ . ০ . ০ . ০ . বি . ০ . শ . জ . ন . মো বি . ০ . ০ .

এবারে তালের প্রথম মাত্রাতেই ‘বিশ্ব’ শব্দটিকে বসানো হলো। কথার ঝাঁক এর দ্বারা বদলে গেল।

১৯২১ সালে H. A. Poply তাঁর “The Music of India” গ্রন্থে “বিশ্ববীণা” গানটি ইয়োরোপীয় পদ্ধতির স্বরলিপিতে প্রকাশ করেন। স্বরলিপির নিচে লিখেছেন—

“Dr. Rabindranath Tagore was good enough to allow me to take down this song from his own singing, for which I

am very grateful.”

কিন্তু Mr. Poply-র করা স্বরলিপিতে সুর ও তালের ভাগ যেভাবে করা হয়েছে তা উপরোক্ত স্বরলিপির কোনটির সাথেই মেলে না। গুরুদেবের জীবিতকালে প্রকাশিত প্রামাণ্য স্বরলিপি হলো এই ক’টি।

১৩২৬ সালে ‘কেতকী’ এবং ‘শেফালী’ গ্রন্থ দুটিতে “বিশ্ববীণা” গানের দুটি অংশের দিনেন্দ্রনাথ কৃত স্বরলিপি প্রকাশের পর ইন্দিরা দেবী গুরুদেবের কাছে ঐ স্বরলিপিতে সুরের বিকৃতি ঘটেছে বলে অভিযোগ তোলেন। তার উত্তরে গুরুদেব ইন্দিরা দেবীকে লিখেছিলেন :—

“দিহু এখানকার (শান্তিনিকেতন) ছেলেদের “বিশ্ববীণারবে” যে ধাঁচায় গাইতে শিখিয়েচে সেই ধাঁচা অহুসারে স্বরলিপি লিখেচে। ঠিক মূল্যের অহুবর্তন করা দরকার মনে করেনি। মৈথিলি বিগাপতি বাংলার এসে যেমন স্বাতন্ত্র্য অবলম্বন করেছে এবং সেই স্বাতন্ত্র্যকে আমরা স্বীকার করে নিয়েচি, এই সমস্ত বিদেশী সুরেবও সেইরকম কিছু রূপ পরিবর্তন হবেই—হলে দোষই বা কি ? এইসব যুক্তি মনে এনে ওকে আমি বেকসুর খালাস দিতে ইচ্ছা করি।”

গুরুদেবের এই উত্তরে ইন্দিরা দেবী সন্তুষ্ট হননি। তিনি নানা যুক্তির দ্বারা গুরুদেবের মতকে খণ্ডন করে চিঠি দিলেন। উত্তরে গুরুদেব সুর বিকৃতির দায়িত্ব সম্পূর্ণ নিজের উপর নিয়ে লিখলেন :—

“আসল কথা, একে অজ্ঞতা তার উপর কুঁড়েমি। ও গানের সুরটা ত জানিই নে……তারপরে ব্যবহার করার যখন দরকার হল তখন গৌজামিল চালিয়ে দেওয়া গেল।

“যদি বলিস্ দিহু এমন কাজ করলে কেন ? তার কারণ ‘মহাজনো যেন গতঃ স পস্থা’।”

পরে, এ নিয়ে আর কোনো বাদ-প্রতিবাদ গুরুদেবের সঙ্গে ইন্দিরা দেবী করেছিলেন বলে জানা যায় না।

১৩৬৩ সালে, গুরুদেবের মৃত্যুর প্রায় ১৫ বছর পরে দিনেন্দ্রনাথ কৃত “শেফালী” গ্রন্থের “বিশ্ববীণারবে” গানটির স্বরলিপি বিশ্বভারতীর গ্রন্থন বিভাগের কর্তৃপক্ষ বাতিল করে, পরিবর্তে ইন্দিরা দেবী কৃত নতুন একটি স্বরলিপি ছাপালেন। ইন্দিরা দেবী কৃত এই স্বরলিপির সঙ্গে দিনেন্দ্রনাথ কৃত স্বরলিপির আরম্ভের পাঁচ পংক্তির সুর প্রায় এক। পরবর্তী পংক্তি থেকে সুরাস্তর ও ছন্দাস্তর দেখা দিয়েছে। পরে “কেতকী”-র ১৩৬৮ সালের সংস্করণে ঐ গানের বর্ধা অংশের

ইন্দিরা দেবী কৃত নতুন স্বরলিপির সঙ্গে দিনেন্দ্রনাথের স্বরলিপিটিকেও রাখা হয়েছে। ১৩৬১ সালের স্বরবিতান ৩৬ খণ্ডে “বিশ্ববীণারবে” গানটি ইন্দিরা দেবী কৃত স্বতন্ত্র একটি পূর্ণাঙ্গ স্বরলিপি মুদ্রিত হয়। এর সঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও সরলা দেবী কৃত পূর্ণাঙ্গ স্বরলিপির পার্থক্য প্রচুর। ইন্দিরা দেবীর স্বরলিপির সঙ্গে পূর্বের সব ক’টি স্বরলিপির পার্থক্যের কথা ইন্দিরা দেবী নিশ্চয় জানতেন। কিন্তু স্বরবিকৃতি নিয়ে কেন তিনি কেবল দিনেন্দ্রনাথের উপর অভিযোগ আনলেন তা জানি না। যাই হোক, এ গানটির স্বর ও ছন্দ নিয়ে এরূপ একটি বিভ্রান্তিকর সমস্যা রয়ে গেছে।

পঞ্চাশ পৃষ্ঠায় “ওঠ রে মলিনমুখ চল এইবার” গানটির রচনাকাল ২৬শে ভাদ্র, ১৩০২ সাল, স্থান কলিকাতা। এর পূর্ববর্তী পাতার গানটির তারিখ ১৬ই আশ্বিন থাকায় অস্বাভাবিক, এ গানটি জোড়াসাঁকোয় রচনা করার সময় খাতাটি সঙ্গে ছিল না, সেই কারণে ১৬ই আশ্বিনের পর খাতায় লিখতে হয়েছিল।

৫২, ৫৩ এবং ৫৭ পৃষ্ঠা জুড়ে “আমরা লক্ষ্মীছাড়ার দল” এবং “ভাগ্যদেবী পিতামহী” গান দু’টি স্থান পেয়েছে। এ বছরের আশ্বিন ও কার্তিক মাসে রচিত বাবতীর গানের মধ্যে এ দু’টির ভাব ও ভাষা সম্পূর্ণ ভিন্ন জাতের। এর বিশেষ কারণ কিছু ছিল বলেই মনে হয়।

শিল্পাচার্য্য অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর “ঘরোয়া” গ্রন্থে “আমরা লক্ষ্মীছাড়ার দল” গানটির রচনার কথায় যা বলেছেন, তাতে আছে, তাঁদের বাড়ীতে একটি “ড্রামাটিক ক্লাব” ছিল। সেই ক্লাব থেকে তিনি এবং বাড়ীর অন্যান্য যুবকেরা মিলে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের “অলীকবাবু” নাটকটির অভিনয় করেন। এতে গুরুদেব নিজে অলীকবাবু-র চরিত্রে যোগ দেন। “এই নাটকেই প্রথম সেই গানটি হয়, রবিকাকা তৈরি করে দিলেন, আমরা অভিনয়ের পর, সবাই স্টেজে এসে শেষ গানটি করি—

আমরা সব লক্ষ্মীছাড়ার দল

ভবের পদ্যপত্রে জল

সদা করছি টলমল।

গানের সঙ্গে সঙ্গে নাচও চলেছিল আমাদের।”

অলীকবাবু অভিনয় হয়েছিল ১৮২৭ (১৩০৩-৪) সালে। রবীন্দ্র-জীবনীকার শ্রদ্ধেয় শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় জানাচ্ছেন, অলীকবাবু-র অভিনয় হয়েছিল জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রতিষ্ঠিত “ভারতীয় সঙ্গীতসমাজের” উদ্যোগে। ভারতীয়

সঙ্গীতসমাজ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ কর্তৃক প্রতিষ্ঠিত হয় ১৩০৪ সালের জাহ্নবী মাসে (১৮৯৮) । স্মরণ্য “ভারতীয় সঙ্গীতসমাজের” ব্যবস্থাপনায় এ নাটকটি অভিনীত হয়েছিল বলে মনে হয় না ।

অবনীন্দ্রনাথ কথিত “ড্রামাটিক ক্লাব” বিষয়ে অগ্রত্ব আর কোনো সংবাদ এখনো পাওয়া যায়নি । তিনি বলেছেন, এই ক্লাবটির প্রতিষ্ঠা হয় ১৮৮৮ সালে, তাঁর বিবাহের পর । ক্লাবটি উঠে যায় “খামখেয়ালী সভা” প্রতিষ্ঠিত হবার আগে, অর্থাৎ ১৩০১ সালের পূর্বে ।

খামখেয়ালী সভাব বিষয়ে অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন :—

“এর পরে সব শেষে হোলো ‘খামখেয়ালীসভা’ । ড্রামাটিক ক্লাব নিয়ে নানা হাঙ্গামা হওয়ায় এবারে রবিকাকা ঠিক করলেন, বেছে বেছে গুটিকতক খেয়ালী-সভা নেওয়া হবে, অগ্রাগ্রবা থাকবেন অভ্যাগত হিসেবে । নাম কী হবে, রবিকাকা ভাবছেন—খেয়ালী সভা । আমি বললুম, নাম দেওয়া যাক ‘খামখেয়ালী’ । রবিকাকা বললেন, ঠিক হয়েছে, এই সভার নাম দেওয়া যাক ‘খামখেয়ালী’ । ঠিক হোলো । প্রত্যেক সভ্যের বাড়িতে মাসে একটা খামখেয়ালীর খাস মজলিশ হবে, আর সভ্যবা তাতে প্রত্যেকেই কিছু না কিছু পড়বেন ।”

„খাস মজলিশের কর্মসূচী যতটা মনে পড়ে এইভাবে লেখা থাকত, একটা নমুনা দিচ্ছি—

১৩০৩

স্থান—জোড়াসাঁকো ।

নিমন্ত্রণকর্তা—শ্রীবলেন্দ্রনাথ ঠাকুর ।

অহুষ্ঠান । শ্রীগগনেন্দ্রনাথ কর্তৃক ‘অরসিকের স্বর্গ প্রাপ্তি’ আবৃত্তি । শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর কর্তৃক ‘ক্ষুধিত পাবাগ’ ও ‘মানভঞ্জন’ নামক গল্প পাঠ । গোসাইজীর গান ও তাঁহাব দাদাব সংগত । গীতবাত্ত ।”

“সেই খামখেয়ালীর সময়েই ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ লেখা হয় । খামখেয়ালীতে পড়া হোলো, ঠিক হোলো আমরা অজিঙ্গ কবব । কেদার হলেন রবিকাকা, মতিলাল চক্রবর্তী সাজলেন চাকর, দাদা বৈকুণ্ঠ, নাটোরের মহারাজা অবিনাশ, আমি সেই তিনকড়ি ছোকরা ।”

রবীন্দ্রজীবনী-তে প্রভাতবাবু জানাচ্ছেন, “বৈকুণ্ঠের খাতা”-র প্রথম অভিনয় হয়েছিল ১৩০৩ সালে ।

অতুলপ্রসাদ সেন, তাঁর স্মৃতিকথায় খামখেয়ালী সভার বিষয়ে লিখে গেছেন :—

“১৮৯৬ সালে তাঁহার (গুরুদেব) নেতৃত্বে ‘খামখেয়ালী’ সভা নামে একটি সাহিত্য ও সংগীত মণ্ডলী স্থাপিত হয়। আমি সভার সর্বকনিষ্ঠ সভ্য ছিলাম। দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, মহারাজ জগদীন্দ্রনারায়ণ, বলেন্দ্রনাথ ঠাকুর, জ্ঞানেন্দ্রনাথ ঠাকুর, অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর, লোকেন্দ্রনাথ পালিত প্রমুখ সাহিত্যিক ও সুরসিক ‘খামখেয়ালী’-র সদস্য ছিলেন। এ সভায় কার্যপ্রণালী ছিল একটু খামখেয়ালী, নিয়মের কোনো বাধাবাধি ছিল না। উদ্দেশ্য ছিল—হাস্তরসের উদ্দীপনা করা, সাহিত্যকে আনন্দে সরস করা, নানাবিধ সংগীতের দ্বারা সভ্যদের চিত্ত আকৃষ্ট করা এবং সভাস্তে জঠরের সম্যক তৃষ্টি সাধন করা। এ খামখেয়ালীর মজলিসকে মজলুল রাখিতেন পরম হাস্তরসিক দ্বিজেন্দ্রলাল রায়। তিনি আমাদের কাছে হাসির বস্ত্রায় ভাসাইতেন তাঁহার হাসির গান গাহিয়া। আমরা তাঁর হাসির গানের কোরাসে যোগ দিতাম, রবীন্দ্রনাথ ছিলেন কোরাসের নেতা।... দ্বিজেন্দ্রলাল আমাদের নাচাইতেন হাসির উদ্দেশ্যে তরঙ্গে, রবীন্দ্র আমাদের মুগ্ধ করিতেন তাঁর অল্পপম হাস্তরসের সৃষ্টি করিয়া। খামখেয়ালীর আগবে বিখ্যাত গায়ক রাধিকানাথ গোস্বামী তাঁর উচ্চাঙ্গের তান লয় মণ্ডিত গান গাহিয়া আমাদের মনোরঞ্জন করিতেন। রবীন্দ্রনাথের সংগীত প্রতিভা এমন সর্বমুখী যে গোস্বামী মহাশয়ের উপদেশে স্বক্বে তিনি গান বাধিতেন এবং সেনবরচিত গানগুলি রাধিকানাথ খামখেয়ালীর আগবে গাহিয়া শুনাইতেন। তন্মধ্যে একটি গান মনে আছে—‘মহারাজ একি সাজে এলে হৃদয়পুর মাঝে, চরণতলে কোটি শশী চন্দ্র মরে (সুধ মরে) লাজে’। আমরা ছিলাম তাঁর সাক্ষপাৎ। সেই আসরে কাঁব কত যে নূতন ও অল্পপম স্বরচিত গান গাহিয়া আমাদের মনোরঞ্জন করিতেন তাহা জনমে তুলিতে পারিব না। সেই সময়কার বিখ্যাত গানের কয়েকটি মনে আছে—‘মম যৌবন-নিকুঞ্জে গাহে পাখী, গথী জাগো—জাগো’। ‘বঁধু হে ফিরে এসো ; মম সজল জলদ স্নিগ্ধ কান্ত অন্তরে ফিরে এসো’ ; ‘জাগি পোহাল বিভাবরী’ ইত্যাদি গান ছাড়াও খামখেয়ালীর মজলিসের জন্ত বিবিধ অপরূপ কবিতা ও প্রবন্ধ লিখিয়া আমাদের শুনাইতেন, আমরা মস্তমুগ্ধের মত তাহা শুনিতাম। তাঁর আবৃত্তি করিবার ক্ষমতা অসাধারণ। সে আসরে নাটোরের মহারাজা বাঁয়া তবলা বাজাইতেন। এ বাজে তিনি বিশেষ পারদর্শী ছিলেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁহাকে ‘রাজন’ বলিয়া সম্বোধন করিতেন।

এস্রাজ বাজাইতেন বিশ্ববিখ্যাত চিত্রশিল্পী অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর। রচনা পাঠ করিতেন আরও অনেক সাহিত্যিক। তন্মধ্যে বলেন্দ্রনাথ ঠাকুরের কবিতা আমাদেরকে সবাশ্রয় চমৎকৃত করিতেন।”

রথীন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর “পিতৃস্মৃতি” গ্রন্থে খামখেয়ালী সভার যে বর্ণনা রেখে গেছেন, তা হলো :—

“আমার জ্যাঠামহাশয়ের আমলে ছিল ‘বিদ্বজ্জন সভা’। বাবার আমলে তারই রূপান্তর হল ‘খামখেয়ালী সভা’। ‘খামখেয়ালী সভা’ যখন আরম্ভ হয়, তখন আমি একটু বড় হয়েছি। তাই এই বৈঠকের বিষয় স্পষ্ট মনে আছে। এই সভার কোন নিয়মকানুন ছিল না। পনেরো-কুড়িজন বন্ধুবান্ধব মিলে এই সভা। বাবা ও বলুদাদার (বলেন্দ্রনাথ ঠাকুর) উৎসাহে এর প্রতিষ্ঠা হয়। সভ্যশ্রেণীভুক্ত হবার কোন নিয়ম না থাকলেও, লেখক কবি শিল্পী সংগীতজ্ঞ ও অভিনেতাদের নিয়েই সভা গঠিত হয়। বিছাদি বাই থাক, সভ্য হতেবু গেলে মজলিসি হওয়া বিশেষ গুণ বলে পরিগণিত হত। আমাদের পরিবারের মধ্যে বাবা, বলুদাদা, দ্বিপুদাদা, গগনদাদা, সমরদাদা ও অবনদাদা ছিলেন। আর পিছনে নাটোরের মহারাজা জগদীন্দ্রনাথ, জগদীশচন্দ্র বসু, দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, প্রিয়নাথ সেন, বড়ো অক্ষয়বাবু, ছোট অক্ষয়বাবু, প্রমথ চৌধুরী, সন্তোষের প্রমথ রায়চৌধুরী, অতুলপ্রসাদ সেন এবং আরো কয়েকজন, যাদের নাম আমার এখন মনে নেই। সভার প্রথা দাঁড়িয়ে গিয়েছিল—প্রতি মাসে এক-একজন সভ্য পালা করে তাঁর বাড়িতে অন্য সকলকে নিমন্ত্রণ করতেন। সেদিন সেখানেই বৈঠক বসত। যদিও আহাবের প্রচুর আয়োজন থাকত—কিন্তু সেটা উপলক্ষ মাত্র। কবিতা বা গল্প পড়া, ছোটোখাটো অভিনয় ও গানবাজনা করা এই ছিল প্রধান উদ্দেশ্য। বাবা সেই সময় বা কিছু নতুন কবিতা বা ছোট গল্প লিখতেন, খামখেয়ালী সভায় পড়ে শোনাতেন। অনেক সময় মহারাজা জগদীন্দ্রনাথ কবিতা আবৃত্তির সঙ্গে পাখোয়াজ বাজাতেন। তাঁর হাত ভারি মিষ্টি ছিল।

ঐ আসে ঐ অতি ভৈরব হরষে.....

যদিও সন্ধ্যা আসিছে মন্মথ মন্মথের .. .

হৃদয় আমার নাচে রে আজিকে.....

কবিতাগুলির ছন্দের বাংকার পাখোয়াজের গুরুগম্ভীর বোলের সঙ্গে চমৎকার শোনাতে।”

১৩২৮ সালের ভাদ্রমাসে কলকাতার জোড়াসাঁকোর বাড়িতে বিচিত্রা

ভবনের উত্তর প্রাঙ্গণে “বর্ধামঙ্গল” অঙ্কিত হয়। সেবারের অঙ্কঠানে গুরুদেব বর্ধার কবিতা দুটি আবৃত্তি করেছিলেন, সেই সঙ্গে নাটোরের মহারাজা জগদীশ্রনাথ কি চমৎকার ছন্দে ছন্দে মিলিয়ে পাখোয়াজ বাজিয়েছিলেন, তা আজও মনে পড়ে। মনে হয়েছিল, পাখোয়াজের বোলগুলি যেন কবিতার মত কথা কইছে।

রথীশ্রনাথ আরো বলেছেন :—

“খামথেয়ালী সভায় দ্বিজেন্দ্রলাল রায় বেদিম্ উপস্থিত থাকতেন, তাঁকে গান গাইবার জন্ত সকলে অমরোধ করতেন। তিনি গাইতেন, তাঁর হাসির গান। সকলে হেসে কুটিকুটি—কিন্তু দ্বিজুবাবু টেবিল-হারমোনিয়ম বাজিয়ে গেয়ে যেতেন গম্ভীর মুখে। অতুলপ্রসাদ সেনও তখন অল্পস্বল্প গান রচনা কবতে শুরু করেছেন—মাঝে মাঝে তাঁকেও গাইতে হত।

“খামথেয়ালী সভার জন্ত বাবা দুটো-একটা ছোটো নাটক রচনা করেন। ছোট অক্ষয়বাবুকে মনে রেখেই সম্ভবত ‘বিনি-পয়সার ভোজ’ লিখেছিলেন। অক্ষয়বাবু একা সেটা আভিনয় করেন।...তারপরে হল ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’। গগনদাদাদের বাড়িতে নাচঘরে এই নাটক প্রথম অভিনয় হয়েছিল।

বাবা সেজেছিলেন—অবিনাশ

গগনদাদা—বৈকুণ্ঠ

সমরদাদা—কেদার

অবনদাদা—তিনকড়ি

ছোট অক্ষয়বাবু—ঈশান

আমি একবারের বৈঠকের কথা বললুম। আমাদের বাড়িতে যে-কয়বার ‘খামথেয়ালী সভা’র বৈঠক হয়েছিল, প্রত্যেকবারেই সাজানো ও আহাযের অভিনব পরিকল্পনার ব্যতিক্রম হয়নি।”

শ্রীযুক্ত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়ের মতে ‘খামথেয়ালী সভা’ প্রতিষ্ঠিত হয় ১৩০১ সালের আষাঢ় মাসে। সভাটি একটানা প্রায় ১৩০৫ সাল পর্যন্ত টিকে ছিল বলে জানা যায়।

‘আমরা লক্ষ্মীছাড়ার দল’ গানটি প্রকৃত ড্রামাটিক ক্লাবের যুগে রচিত কিনা, তা নিয়ে মনে সন্দেহের উজ্জেক হওয়ার উপরোক্ত ক্লাব ও সভা সম্পর্কিত এতখানি উদ্ধৃতি ও অগ্রাণ তথ্যের প্রয়োজন হলো। এ গানটি রচনার পূর্বেই ক্লাবটি উঠে গেছে। পরিবর্তে স্থান নিয়েছিল “খামথেয়ালী সভা”। এই সভার

আদর্শ, উদ্দেশ্য ও অস্তিত্ব বিবরণ “ঘরোয়া” গ্রন্থে যা পাই তা থেকে মনে হয় যে, গানটি হয়তো এই সভার জাতীয় সম্মতরূপেই রচনা করেছিলেন। সভার প্রথমই রচিত হয়নি, হয়েছিল দ্বিতীয় বছরে। “অলৌকবাবু” নাটকটির অভিনয় হয় ১৮৯৭ সালের (বাং ১৩০৩-৪) মধ্যে। “খামখেয়ালী”র সব দিক বিবেচনা করে মনে হয় ‘আমরা লক্ষ্মীছাড়াব দল’ গানটি খামখেয়ালী সভার গান, “অলৌকবাবু” নাটকটি খামখেয়ালী সভার প্রযোজনায় অভিনীত হয়েছিল এবং অভিনয়ের শেষে অভিনেতারা সমবেত কণ্ঠে নৃত্যযোগে তা গেয়েছিলেন। পকেট-বুকের পাতায় লেখা গানটির কথাগুলি হলো :—

আমরা লক্ষ্মীছাড়াব দল ।
ভবের পদপত্রে জল,
আমরা করচি টলমল ।
মোদের থাকা যাওয়া শূন্য হাওয়া
নাটকো ফলাফল ।
নাহি জানি করণ কারণ, নাহি জানি ধরণ ধাবণ,
নাহি মানি শাসন বারণ গো—
আমরা আপন রোথে মনেব ঝোঁকে
ছিঁড়েছি শিকল ।
লক্ষ্মী তোমার বাহনগুলি ধনেপুত্রে উঠুন ফুলি,
লুঠুন তোমার চরণধূলি গো—
আমরা স্বপ্নে লয়ে কাঁথা বুলি
ফিরব ধরাতল ।
তোমার বন্দরেতে বাঁধা ঘাটে বোঝাই করা সোনার পাটে
অনেক রত্ন অনেক হাটে গো
আমরা নোঙর-ছেঁড়া ভাঙ্গা তরী
ভেসেছি কেবল ।
আমরা এবার খুঁজে দেখি অকূলেতে কুল আছে কি,
দীপ আছে কি ভব সাগরে ?
যদি স্মৃতি না জোটে দেখব ডুবে
কোথায় রসাতল ।

আমরা জুটে সারাবেলা করব হতভাগার মেলা,
 গাব গান, খেলব খেলা গো !
 কণ্ঠে যদি গান না আসে
 করব কোলাহল ।

গুরুদেব গানটির কথা বদলে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর রচিত “ধ্যানভঙ্গ” নাটকের
 ভূতপ্রেতের গানে রূপান্তরিত করেছিলেন । “ধ্যানভঙ্গ”র অভিনয় হয়েছিল ১৩০৭
 সালের এপ্রিল মাসে, ‘ভারতীয় সঙ্গীতসমাজ’ের উদ্যোগে । গানটি হলো :—
 (মিশ্র ঋষ্যজ । একতারা)

আমরা ভূত-প্রেতের দল
 ভবের পদ্মপত্র জল, সদা করছি টলমল ।
 মোদের আশা-যাওয়া শূন্য হাওয়া, নাইকো ফলাফল ।
 নাহি জানি ধরণ ধারণ, নাহি শুনি কাহার বারণ,
 কেবল মানি ভোলায় শাসন গো ।
 আমরা আপন রোখে, মনের কোঁকে ছিঁড়েছি শিকল ।
 কখন আমরা ধরি কায়া, কখন হই রে গাছের ছায়া
 কতই মোরা জানি মায়া গো ।
 কখন হয়ে ঝড়ের হাওয়া ফিরি ধরাতল ।
 (আমরা) অনাথ-বটে থাকি লটকে, পথিকের ঘাড় দিই মটকে,
 শূন্যপানে যাই ণটকে গো ।
 (পরে) আবার এসে, আশান-দেশে হাসি খলখল ।
 আমরা এবার খুঁজে দেখি, অকূলেতে কুল মেলে কি
 ভোলায় খেলা মোদের সম্বল ।
 যদি স্থখ না জোটে, দেখব ডুবে কোথায় রসাতল ।
 আমরা জুটে সারাবেলা করব ভূত-প্রেতের মেলা,
 গাব গান, খেলব খেলা গো ।
 (আর) কণ্ঠে যদি গান না আসে, করব কোলাহল ॥

“লক্ষ্মীছাড়ার দল” গানটির পরই পকেট-বুকের ৫৪ পৃষ্ঠায় আছে :—
 ভূপালি ধেমটা

ওগো ভাগ্যদেবী পিতামহী, মিটল আমার আশ,
 এখন তবে আজ্ঞা কর বিদায় হবে দাগ !

জীবনের এই বাসর রাতি পোহায় বুঝি নিভে বাতি,
 বধূর দেখা নাইকো, শুধু প্রচুর পরিহাস !
 এখন থেমে গেল বাঁশি, শুকিয়ে এল পুষ্পবাঁশি
 উঠল তোমার অটুহাসি কাঁপায়ে আকাশ—
 ছিলেন খাঁরা আমার ঘিরে, গেছেন যে যার ঘরে ঘিরে,
 শুধু আছ বৃদ্ধা ঠাকুরাণী মুখে টানি বাস ।

গানটি “অলৌকবাবু” নাটকের সমাপ্তি সঙ্গীতরূপে রচিত ও গীত হয়েছিল বলে মনে করি। গানটির চতুর্থ পংক্তি—“বধূর দেখা নাইকো, শুধু প্রচুর পরিহাস”—এর সঙ্গে অবনৌজনাথের “অলৌকবাবু” বিষয়ক একটি উক্তিকে পাশা-পাশি সাজিয়ে বিচার করলে হয়তো সে কথাই মনে হবে। অবনৌজনাথ বলছেন :—

“আগে ছিল এক অলৌকবাবুই নানা সাজে ঘুরে ঘিরে এসে বাপকে ভুলিয়ে হেমাঙ্গিনীকে বিয়ে করে। রবিবাকা সেখানে অনেকগুলো লোক এনে ফেললেন। তাতে হোলো কী ; অনেকগুলো ক্যারেটোরেরও সৃষ্টি হোলো। হেমাঙ্গিনীকে রাখলেন একেবারে নেপথ্যে। তাছাড়া তখন মেয়েট বা কই অ্যাক্টিং করবার। তাই হেমাঙ্গিনীকে আর বেরই করলেন না।”

এইরূপ পরিহাসের অহুষ্ঠান গুরুদেব বরাবরই ভালবাসতেন। বৃদ্ধ বয়সে এই ধরনের আমোদপ্রমোদে তিনি অগ্নদের যে উৎসাহিত করতেন তাও আমরা দেখেছি। ১৩৪২ সালের শ্রাবণ মাসে শাস্তিনিকেতনের অধ্যাপক ও কর্মীরা “হৈ হৈ সজ্জ” নামে একটি ক্লাব বা সভার প্রতিষ্ঠা করেছিলেন। এতে শিল্পাচার্য নন্দলাল বসু, রথীন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রভৃতি বয়স্কদের সঙ্গে যুবক অধ্যাপক ও কর্মীরা একদল ছিলেন। নৃত্য, গীত ও অভিনয়ের অহুষ্ঠান এঁরা করেছিলেন মোট দু-বার। “হৈ হৈ সজ্জ” ১৩৪২ সালের ৭ই ভাদ্র “ভরসা মঞ্চল” নামে একটি বিচিত্রাহুষ্ঠানের আয়র করে, সিংহসদনে। তাতে আগে কখনো নাচেননি এমন একদল অধ্যাপক ও কর্মী মেয়েদের সঙ্গে গুরুদেবের “বাকি আমি রাখব না কিছুই” গানের নাচটির নকল করে দেখিয়েছিলেন। আর হুঁজুন ছেলে ও মেয়ের সঙ্গে দ্বৈত নৃত্য করেছিলেন, “আর তবে সহচরী” গানের সঙ্গে। এই অহুষ্ঠানে গাইবার জগ্জেই গুরুদেব সেবারে যে-করটি নতুন হাসির গান রচনা করেছিলেন, তা হলো—“আমরা না গান গাওয়ার দল রে”, “পারে পড়ি, শোন ভাই গাইরে” এবং “ও ভাই কানাই কারে জানাই”। এ ছাড়া স্বকুমার দায়ের

“গান ধরেছেন গ্রীষ্মকালে ভীষ্মলোচন শর্মা” কবিতাতে স্মরণ দিয়ে দিয়েছিলেন
অল্পঠানে গাইবার জন্ত।

৫৭ পৃষ্ঠার গান হলো “কে উঠে ডাকি মম বক্ষনৌড়ে থাকি”। ১৩০২
সালের ২২শে কার্তিকে গানটি জোড়াসাঁকোতে রচনা করেন। গানটির
প্রাথমিক রূপে প্রচলিত পাঠের সঙ্গে পার্থক্য থাকায় খাতা থেকে উদ্ধৃত করছি।
খুবই কাটাছুটি করেছিলেন প্রথম রচনা কালে।

(পরজ)

কে উঠে ডাকি
মম বক্ষনৌড়ে থাকি
করণ মধুর অধীর তানে
বিরহ-বিধুর পাখী।
স্তিমিত পবন কুঞ্জভবন
তিমিরাবৃত স্তম্ভ ভুবন।
কে রে একান্ত ? হৃদয়প্রান্তে
জাগিছে একাকী।
কাহাবে চাহে কি গান গাহে !
নিদ্রানিহীন কি ছুঃখ দাহে !
ঘুমাও বে অশান্ত
কি করিলি সাবা দিনান্ত,
আমি যে শ্রান্ত বেদনা ক্লান্ত

তজ্জ্বলস জাঁথি ! (২২ কার্তিক, জোড়াসাঁকো)

বর্তমানের পাঠও এ পাতায় লেখা আছে, কিন্তু তার সবটাই কাটা। যেমন :—

“নিবিড় ছায়া গহন মায়ী
পল্লবঘন নির্জন বন
শান্ত পবনে কুঞ্জভবনে
কে জাগে একাকী
যামিনী বিভোরা নিদ্রাঘনঘোরা !
ঘন তমালশাখা নিদ্রাজন মাথা—
স্তিমিত স্তম্ভ চৈতন্যহারা
পাণ্ডু গগন তজ্জ্বলগন—

চন্দ্র শ্রীমন্ত দিকভ্রান্ত

নিজাঙ্গল-আধি !*

পকেট-বুকের ৬০ পৃষ্ঠার ১৩০২ সালের গানগুলি শেষ হয়েছে।

(মূল হিন্দী গান অল্পসংখ্যে ধর্মসঙ্গীত রচনা)

পরবর্তী ৬৩ পৃষ্ঠা থেকে ৭৭ পৃষ্ঠা পর্যন্ত পাচ্ছি ১৪টি হিন্দীভাঙা বাংলা ধর্মসঙ্গীত, মূল হিন্দী গান সহ। ৪টি হিন্দী গান আছে, যার সাহায্যে বাঙলা গান রচনা করেননি। এ গানের সঙ্গে রচনার তারিখ নেই। কয়েকটি গানের সঙ্গে বচনার তারিখ লেখা আছে। পর পর গানগুলি সাজিয়ে একটি তালিকা কবলে দেখা যাবে যে, ১৩০৩ সালে রচিত গানের মধ্যে কিছু স্বরচিত, কিছু হিন্দী-ভাঙা বাংলা গান—মূল হিন্দী কথা সহ, হিন্দী গান যা বাংলার ভাঙা হয়নি এবং আছে দু'টি বেদগান। যেমন :—

স্বরচিত গান।

- ১। উজ্জল কর হে আজি এ আনন্দরাতি—। ৯ বৈশাখ ১৩০৩।
- ২। আজি কোন্ ধন হতে বিধে আমারে—। ১৪ শ্রাবণ ১৩০৩।
- ৩। কে যায় অমৃতধামযাত্রী—২৯ ভাদ্র ১৩০৩।
- ৪। আমার সভ্য মিথ্যে সকলি—দেশ—একতালা।
- ৫। আব কত দূরে আছে সে—
- ৬। শান্ত হ রে মম চিত্ত নিরাকুল—
- ৭। অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী—পৌষ ১৩০৩।

(হিন্দী-ভাঙা বাংলা গান ও মূল হিন্দী গান।)

- ১। শীতল তব পদ ছায়া, তাপহরণ।—
বাজুবি মোরি মুর গোঁসি জিন ছুঁষো।
- ২। নিশিদিন জাগিয়া আছ নাথ হে।—
ঠাকুরিঙ্গা অঁচরা মোরে ছাড়ি দে।
- ৩। আজি হৃদি আসনে তোমারে করি।—
প্যারি তেরে পাবানা পকারো, সব যেমি।
- ৪। তোমাহীন কাটে জীবন হে প্রভু।—
তুম বিনা কেসো রহগী তে গিয়।

- ৫। হৃদয় আবরণ খুলে গেল।
নগীয়ে মা বরণ কোয়েলিয়া।
- ৬। মধুর রূপে বিরাজ হে বিশ্বরাজ—
- ৭। আজি মম মন চাহে জীবন—
ফুলী বন ঘন মোর আর বসন্ত রী।
- ৮। হরষে আগো আজি, আগো রে।—
হরস আগো লাল, লাল লন্ কনারা।
- ৯। শাস্তি কর বরিয়ণ নীরব ধারে।
শঙ্কুহরপদ যুগধান বথানী নাথরজ।
- ১০। স্নানর বহে আনন্দ মন্দানিল।
শঙ্কর শিব পিনাক গন্ধাধর।

(হিন্দী গান যা বাঙলায় রূপান্তরিত হয়নি।)

- ১। কোমল বেলে, এরী যই, মোরা।
- ২। কঙনবা মোরী লাভেরে অতি।
- ৩। রাজ ছলারকা বনারা আইল।
- ৪। তু কাই পায়ে নয়ী হো অপবস্পার।
- ৫। সূদর দূরে আয়োরী সো মুরা মুরা।

বেদগান।

- ১। শৃঙ্খল বিশেষে অমৃততন্ত্র পূত্রাঃ আ যে ধামানি।
- ২। সংগচ্ছধ্বং সংবদধ্বং সংবো মনাংসি জানতাম্।

পকেট-বুকে, ১৩০৩ সালের আগে রচিত এ ধরনের হিন্দী-ভাঙা বাঙলা গান আর নেই।

শ্রীযুক্ত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় জানিয়েছেন, তালিকার “উজ্জ্বল কর হে আজি এ আনন্দরাতি” গানটি গুরুদেব রচনা করেছিলেন দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ভগ্নী নলিনীদেবীর সঙ্গে সূর্যদ চৌধুরীর বিবাহ উপলক্ষে। এই বিবাহ অহুষ্ঠানের দিন ছিল ১৩০৩ সালের ১৩ই বৈশাখ।

“কে যায় অমৃতধামবাটী” গানটি গুরুদেব রামমোহন রায়ের মৃত্যুদিনের উপাসনার গাইবার জন্য রচনা করেন। গানটি ২২শে ভাদ্র তারিখে। জানা যায়, রামমোহন রায় ইংলণ্ডের ব্রিস্টল সহরে ১৮৩৩ সালের ১০ই সেপ্টেম্বর অরে

আক্রান্ত হয়ে কয়েক দিনের মধ্যেই দেহত্যাগ করেন। বাংলা হতে তাঁর মাসের শেষে। শান্তিনিকেতনের বিজ্ঞানায়ের যুগ থেকে এই দিনটিতে রামমোহন রায়ের স্মরণসভায় গানটি গাওয়া হচ্ছে, এখনো হয়।

“অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী” বিষয়ে শ্রীযুক্ত প্রভাতবারু লিখছেন :—

“১৮২৬, ডিসেম্বরে কংগ্রেসের ১২শ অধিবেশন কলিকাতার বিডন স্কোয়ারে। রবীন্দ্রনাথ নিজ সুরে ‘বন্দে মাতরম্’ গাহেন। জোড়াসাঁকোর বাড়িতে কংগ্রেসের অভ্যাগতদের আমন্ত্রণ। রবীন্দ্রনাথ তাঁর নব রচিত গান—‘অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী’ গাইয়াছিলেন।”

“পিতৃস্মৃতি” গ্রন্থে এই অধিবেশনের বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ লিখছেন :—“নাটোর কনফারেন্সের আগের বছর (১৮২৬) কলিকাতায় কংগ্রেস হয়। সেই সময় ইংরেজ সরকার ময়দানের দিকে কোথাও পোলিটিক্যাল মিটিং করতে দিত না। ঠিক হল বিডন স্কোয়ারে কংগ্রেসের প্যাণ্ডাল খাড়া করা হবে। বিডন স্কোয়ার আমাদের বাড়ির খুব কাছে। আমাদের বাড়িতেও তাই কংগ্রেসের আয়োজন নিয়ে বেশ হৈ-চৈ পড়ে গিয়েছিল। বাবার উপর ভার পড়ল গানের ব্যবস্থা করবার। রিহার্সেল চলতে থাকল। বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বন্দে মাতরম্’-এ বাবা সুর বসিয়েছিলেন। কংগ্রেসের অধিবেশনের আরম্ভে বাবা একা এই গান গাইলেন, সরলাদিদি সঙ্গে অর্গান বাজিয়েছিলেন।...১৮২৬ সালের কংগ্রেসে ‘বন্দে মাতরম্’ প্রথম গাওয়া হয়।”

ছুটি উদ্ধৃতি থেকে জানা যাচ্ছে যে, গুরুদেব ও তাঁদের পরিবারের অনেকেই এবারের কংগ্রেসের ব্যবস্থাপনায় জড়িত ছিলেন। এবং এই সূত্রে অগ্র প্রদেশের নেতারা গুরুদেব ও তাঁদের পরিবারের সকলের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় লাভের সুযোগ পেয়েছিলেন। জোড়াসাঁকোর বাড়িতে নেতাদের সকলকে নিমন্ত্রণ করা হয়। সেই অভ্যর্থনায় “অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী” গানটি গুরুদেব সকলকে গেয়ে শোনালেন। গানটির শব্দ প্রয়োগ-রীতিটি লক্ষ্য করবার মত। ভারতমাতার বন্দনা করা হয়েছে আগাগোড়া সংস্কৃত শব্দের সাহায্যে। কথ্য ভাষার শব্দ প্রায় নেই বললেই হয়। গানটি মিশ্র টোরা-ডৈরবী রাগিণী ও জিতালে রচিত। পরিষ্কার বোঝা যায়, অবাকালী নেতারা যাতে গানের ভাব ও রূপ সহজে হৃদয়ঙ্গম করতে পারেন সেদিক চিন্তা করেই গানটি রচিত হয়েছিল। গানটির রচনা সম্পর্কে অভূতপ্রসাদ সেন বলেছেন : “প্রায় ত্রিশ বৎসর পূর্বে কলিকাতায় একবার কংগ্রেসের অধিবেশন হয়। ভারতের নানা প্রদেশ হইতে বহুসংখ্যক গণ্যমান্ত

প্রতিনিধিত্ব আসিয়াছিলেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁহাদিগকে ছোড়াগাঁকোর বাড়িতে আমন্ত্রণ করিয়াছিলেন। প্রবাসীরা বাংলা জানেন না, অন্তত প্রাঞ্জল প্রচলিত বাংলা বোঝেন না অথচ অনেকেই সংস্কৃত জানেন; তাই সংস্কৃতবহুল একটি অপূর্ব ভারত-সংগীত রচনা করিয়াছিলেন। তিনি নিজে আমাদের অনেককে সেই গানটি শিখাইয়াছিলেন। মনে আছে বহুকণ্ঠে ও বাগবদ্বয়ের সঙ্গে আমরা সেই গানটি গাহিয়াছিলাম। আমাদের সকলকেই—পুরুষ ও মহিলা—শুভ্রবসন পরিধান করিতে হইয়াছিল। রবীন্দ্রনাথ নিজে আমাদের নেতা। গাহিয়াছিলাম—
 “অগ্নি ভুবনমনমোহিনী”।”

গানটির প্রাথমিক রূপ ছিল :—

অগ্নি ভুবনমনমোহিনী ।
 অগ্নি নির্মল-সূর্যকরোজ্জ্বল ধরণী
 অগ্নি জনকজননী-জননী ।
 নীল সিঙ্কুজলধোঁত চরণতল,
 অনিল-বিকম্পিত শ্যামল অঞ্চল,
 শাস্ত ললাট তোমার হিমাচল
 (অগ্নি) শুভ্রতুষার-কিরীটিনী ।
 প্রথম প্রভাত উদয় তব গগনে
 প্রথম সামরব তব তপোবনে,
 প্রথম প্রচারিত তব বন-ভবনে
 জ্ঞানধর্ম কত কাব্যকাহিনী ।
 চির কল্যাণময়ী তুমি ধন্য,
 দেশ বিদেশে বিস্তরিছ অন্ন,
 জাহ্নবী যমুনা বিগলিত করুণা
 পুণ্য পীযুষ স্তম্ভবাহিনী ।
 (পৌষ, ১৩০৩)

এই গানটির পরের দুই পাতায় পর পর বেদমন্ত্র ছুটি আছে। প্রথমটি হলো :—

শৃঙ্খল বিধে অমৃতস্ত পুত্রাঃ আ যে ধামানি
 দিব্যানি তস্মুঃ বেদাহমেতঃ পুরুষঃ মহাস্তম
 আদিত্যবর্ণঃ তমসঃ পরস্তাৎ
 তমেব বিদিত্বাতিমৃত্যুমেতি নাস্তঃ পশ্য বিজ্ঞতেহমনার

এতজ্জৈয়ং নিত্যমেবাসংসং,
 নাতঃ পরং বেদিতব্যং হি কিঞ্চিৎ ।
 সংপ্রাপ্যৈশ্বৰ্য্যমুপায়ো জ্ঞানতৃপ্তাঃ
 কৃতাত্মানো বীতরাগা প্রশান্তাঃ
 তে সৰ্বগং সৰ্বতঃ প্রাপ্য ধীরা
 যুক্তাত্মানঃ সৰ্বমেবাবিশন্তি
 তমেব বিদিত্বাতি মৃত্যু...
 বিজ্ঞানাত্মা সহ দেবৈশ্চসৰ্বৈঃ
 প্রাপ্যাত্মতানি সংপ্রতিষ্ঠন্তি যত্র
 তদক্ষরং বেদযতে যন্ত সৌম্য
 সসৰ্বজ্ঞঃ সৰ্বমেবাবিবেশ ।
 যশ্চাযমশ্চিন্নাক্ষাশে তেজোমযোহমৃতময়ঃ পুরুষঃ
 সৰ্বীকৃতভূঃ । যশ্চাযমশ্চিন্নাক্ষাশে তেজোমযোহমৃতময়ঃ
 পুরুষ সৰ্বীকৃতভূঃ । তমেব বিদিত্বাতি...

পরবর্তী যুগে এই মন্ত্রটির কতগুলি পংক্তি বাদ দেওয়া হয় এবং দু-একটি পংক্তি
 সংযোজিত হয় । দ্বিতীয় মন্ত্র হলো :—

সংগচ্ছধ্বং সংবদধ্বং সংবো মনাংসি জানতাম্
 দেবাভাগং যথাপূৰ্বে সংজানানা উপাসতে ।
 সমানো মন্ত্রঃ সমিতিঃ সমানী
 সমানং মনঃ সহ চিন্তমেবাম্,
 সমানং মন্ত্রং অভিমন্ত্রয়ে বঃ
 সমানেন বো হবিষা জুহোমি ।
 সমানীব আকৃতিঃ সমানা হৃদযানি বঃ
 সমানমন্ত্ৰ বো মনো যথা বঃ স্তুসহাসতি ।

বর্তমানে এ মন্ত্রটিকে যেভাবে গাওয়া হয় তার সঙ্গে পংক্তির পার্থক্য আছে ।
 এ মন্ত্রটি গুরুদেবের কিশোর বয়সের জাতীয়তাবোধ উদ্দীপক “সঞ্জীবনী সভা”র
 উদ্বোধনী সঙ্গীতরূপে যে গীত হতো, সে খবর আমরা পাই তাঁর “জীবনস্মৃতি”
 এবং জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের আত্মচরিত থেকে । কংগ্রেসের এবারকার
 অধিবেশনে এটি গাওয়া হয়েছিল কিনা তা জানা যায় না । কিন্তু ১৯১৭ সালে
 কংগ্রেসের অধিবেশন যেবার কলিকাতার গুয়েলিংটন স্কোয়ারে হয়, তখন তার

উদ্বোধন অস্থলানের প্রথম দিনে এই মন্ত্ৰটি গাঁওয়া হয় ‘বন্দে মাতরম্’ ও ‘দেশ দেশ নন্দিত করি’ সহ ।

সম্ভবত দুটি মন্ত্ৰই বিভিন্ন ষ্ঠায়ারের কংগ্রেসের অধিবেশনে গাঁওয়া হয়েছিল । অথবা জোড়াসাঁকোর বাড়িতে নিমন্ত্রণ সভায় “অগ্নি ত্বনমনোমোহিনী” সহ মন্ত্ৰ দুটি নেতাদের শোনানো হয় । নতুন ভাবে স্বর যোজনার প্রয়োজনে মন্ত্ৰ দুটি খাতায় লিখে নিয়েছিলেন ।

মন্ত্ৰ দুটির পরেই পরবর্তী তিন পৃষ্ঠাব্যাপী তখনকার দিনের কলিকাতার বহু খ্যাতনামা ব্যক্তির নাম লেখা আছে জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীর অধিবাসীদের নাম সহ । অহুমান করি, দেশনেতাদের অভ্যর্থনা সভায় মোট কতজন যোগ দেবেন এটি তারই তালিকা । আরম্ভে আত্মীয়দের নামগুলি হলো :—

বড়দাদা, দ্বিগু, অরু, মোহিনী, যোগিনী, রমণী, নীতু, স্মৃধী, মেজদাদা, সুরেন, বিবি,

হিতু, আশু, আমি, D. N. Chatterjee, লক্ষ্মীজল, শোভনা, জ্যোতিদাদা দাদা

বড়দিদি, সত্য, নিত্য

নদিদি সরলা হিরণ জ্যোৎস্না

সেজদিদি ছোটদিদি স্কুমার অগ্নিনী নলিনী বাড়ুযো

গগন জ্যোতি নীরু শেষেন্দ্র রজনী

বাইরের নিমন্ত্রিতদের নাম :—

ত্রিপুরা

বড়ঠাকুর

সন্তোষ

নাটোর

কুচবিহার স্বচাক

দিধাপতিয়া (নাম কাটা)

জগদীশ বসু

জিৎজলাল রায়

Ghosh & Kar

Gurudas Banerjee

হীরেন্দ্রনাথ দত্ত

সাহিত্য পরিষৎ

স্বণালিনী

Poet Ghosh Brothers

গিরীজমোহিনী

হরিশ্চন্দ্র নিরোগী (নাম কাটা)

বরদাচরণ মিত্র

উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

আমাদের উকীল (নাম ক'টি কাটা) প্রদীপ

প্রেমতোষ বারু

অক্ষয় বড়ল

জিবেদী

বিজয় মজুমদার

B. L. Gupta

দেবেন্দ্রনাথ সেন Bijnor

C. R. Das অমলা

(গগনচন্দ্র রায়)

Mrs. S. R. Das

নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত

K. N. Roy Esq.

চন্দ্রনাথ বসু

L. Palit

নবীনচন্দ্র সেন

Rajnarain Bose

অক্ষয় মৈত্র

Shrish Majumdar

লাহোরিনী

Priyanath Sen

উমা দাস

R. C. Dutta

প্রিয়া

প্রবোধ

প্রভাতকুমার

শিবনাথ শাস্ত্রী

হরপ্রসাদ শাস্ত্রী

পূর্ণিয়ার রাজা (নাম কাটা)

কমলেশ্বরী & Co. (নাম কাটা)

দীনেন্দ্রকুমার

রমণীমোহন ঘোষ

Dinesh Ch. Sen

Prematosh Bose, 115 Amherst St

Babu Hemchandra Sen

" Surendranath Maitra

Kalimohan Ghosal

Mahendrachandra Home

Abhoysankar Majumdar

Atulanda Dutta

Kulada Ranjan Ray

এবারকার কংগ্রেস অধিবেশনের গান সম্পর্কে উল্লেখযোগ্য কিছু তথ্য পেশ করছি।

‘Home rule league’ আন্দোলনের জন্ম মাত্রাজ গভর্নমেন্ট ১৯১৭ খ্রীষ্টাব্দের জুন মাসে, শ্রীমতী অ্যানি বেসান্ত এবং তাঁর সহকর্মীদের অন্তরীণে আবদ্ধ করার ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলের বুদ্ধিবীরা মহলে যে প্রতিবাদ আন্দোলনের ঝড় উঠেছিল, তদানীন্তন বাংলার শিক্ষিত জনগণও তাতে বোগ দিয়েছিলেন। শ্রীযুক্ত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় তাঁর ‘রবীন্দ্রজীবনী’ গ্রন্থে বাংলার প্রতিবাদ-আন্দোলনের বিষয়ে জানিয়েছেন :—

“কলিকাতায় বেসান্তের অন্তরীণের বিরুদ্ধে প্রতিবাদ সভা করিবার জন্ম টাউন হল চাওয়া হইল। বাংলা গবর্নমেন্ট হলের কর্তৃপক্ষকে জানাইয়াছিলেন যে অল্প কোনো প্রাদেশিক সরকারের কাজের প্রতিবাদের জন্ম তাঁহারা সরকারী বা আধাসরকারী গৃহ দিতে পারেন না। টাউন হলে জনসভা হইতে পারিল না। অতঃপর রবীন্দ্রনাথ ‘কর্তার ইচ্ছায় কর্ম’ লিখিয়া প্রথমে ‘রামমোহন লাইব্রেরি’ হলে (১৯১৭ অগাস্ট ৪) পাঠ করেন। কিন্তু বৃহত্তর হলে সভা করিবার জন্ম চেষ্টা করিয়াও কোন স্থান পাওয়া গেল না। অবশেষে আল্ফ্রেড থিয়েটারের মালিক জে এফ মাদান বক্তৃতার ব্যবস্থা করিয়া দেন।”

“এই উত্তেজনার মুহূর্তে কবি লিখিলেন ‘দেশ দেশ নন্দিত করি মজ্জিত তব ভেরী’—গানটি। এই সময়ে বিচিত্রা ভবনে কী উত্তেজনা দেখিয়াছিলাম। নেতাদের কী আশা-যাওয়া, কত আলোচনা, সলা-পরামর্শ।” “১১ অগস্ট ১৯১৭ যে সভা হয়, (আল্ফ্রেড থিয়েটার) তাহার সভাপতি হন ভূপেন্দ্রনাথ বসু। নাটোরের মহারাজ জগদীন্দ্রনাথ পাথোয়ারাজ বাজান ও ‘বিচিত্রা’-র দল কর্তৃক ‘দেশ দেশ নন্দিত’ গানটি গীত হয়।”

এই প্রবন্ধটি এবং ‘দেশ দেশ নন্দিত করি’ গানটির রচনা সম্পর্কে অমল হোম মহাশয়, তাঁর স্মৃতিকথার লিখেছেন—

“১৯১৭ সাল। দেশ জুড়ে স্বায়ত্ত্ব শাসনের দাবী প্রবল হয়ে উঠেছে। অ্যানি বেসান্তের নেতৃত্বে ‘Home rule for India’ আন্দোলনে ভারতবর্ষের একপ্রান্ত থেকে আর একপ্রান্ত আলোড়িত। মিসেস বেসান্তকে ব্রিটিশ গভর্নমেন্ট করলেন ইন্টার্ন।...টাউন হলে প্রতিবাদ সভার আয়োজন চলেছে—গভর্নর রোনাল্ডসে জানালেন যে, মিটিং করা চলবে না। স্বরেন্দ্রনাথ, চিত্তরঞ্জন ওঁরা সব ডেপুটেশনে গেলেন লাটসাহেবের কাছে। অনেক কাহুতি মিনতির পর মিললো মিটিংয়ের অনুমতি। ইতিমধ্যে রবীন্দ্রনাথ এলেন কলকাতায়, সঙ্গে নিয়ে তাঁর সেই

ইতিহাসপ্রসিদ্ধ ভাষণ ‘কর্তার ইচ্ছার কর্ম’...। একদিন পণ্ডিত মদনমোহন মালব্যের এলেন রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে দেখা করতে।...তিনি কবিকে অহরোহ আনালেন, দেশের এই নব-জাগরণের উদ্বীপনা উপলক্ষে দিন তিনি একটি গান বেঁধে।”

“পরের দিনই রচিত হল সেই গান—সেই বিখ্যাত গান : দেশ দেশ নন্দিত করি, মজ্জিত তব ভেরী...।”

“ঠিক হল গানটি গাওয়া হবে ‘কর্তার ইচ্ছার কর্ম’ প্রবন্ধ পাঠ সভায়।”

“জোড়াসাঁকোর লাল বাড়ির ‘বিচিত্রা’ হল-ঘরে গানের মহড়া শুরু হল। নাটোরের মহারাজ জগদীন্দ্রনাথ সঙ্গতে বসলেন তাঁর পাখোয়াজ নিয়ে। দিনেন্দ্রনাথ এলেন শাস্তিনিকেতন থেকে কয়েক জনকে নিয়ে, আর এখানেও আমরা জুটে গেলাম জনকয়েক।”

গানটি যে রামমোহন লাইব্রেরিতে প্রবন্ধ পাঠের দিন প্রথম গাওয়া হয়েছিল তার উল্লেখ পাই ১৯৪১ খ্রীষ্টাব্দের সেপ্টেম্বর মাসে প্রকাশিত “The Calcutta Municipal Gazette”-এর “Tagore Memorial Special Supplement”-এ। তাতে আছে—“Composes, at the request of Pandit Malaviya, his famous national song Desha Desha nandita kari mandrita taba^১veri, which is sung for the first time at the meeting at Ramnohan Library.”

৫ই সেপ্টেম্বর, মাদ্রাজ সরকার শ্রীমতী বেসান্তকে, অন্তরীণ অবস্থা থেকে মুক্তি দেন। তিনি কলকাতায় আসেন। তাঁর প্রতি কলকাতাসীরা অভিনন্দন জ্ঞাপন করেন সমারোহের সঙ্গে।

ডিসেম্বর মাসের শেষে, কংগ্রেস অধিবেশন যে কলকাতায় হবে তা পূর্বেই স্থির ছিল। ৪ঠা অক্টোবর, কলকাতায় অভ্যর্থনা সমিতির অধিবেশনে শ্রীমতী বেসান্ত কংগ্রেসের বাৎসরিক অধিবেশনের সভাপতিত্বের জন্ত নির্বাচিত হন। ঐ সময়ে জোড়াসাঁকোর ‘বিচিত্রা’ সমিতির উদ্যোগে গুরুদেবের ‘ডাকঘর’ নাটকের আয়োজন চলছিল। বিচিত্রা হলের পশ্চিম প্রান্তে মঞ্চ তৈরী করে ১০ই অক্টোবর অভিনয় শুরু হয়। রবীন্দ্রজীবনীকার জানাচ্ছেন—

“বিচিত্রায় দুই দিন অভিনয় হয়—একদিন বিচিত্রার সদস্যদের জন্ত ও আর একদিন বিশিষ্ট অতিথিদের জন্ত। শেষ দিন দর্শকদের মধ্যে ছিলেন অ্যানি বেসান্ত, লোকমাত্রা টিলক, মদনমোহন মালব্য ও মোহনদাস করমচাঁদ গান্ধী।”

বিশ্ব ১৩৫০ সালে প্রকাশিত ‘গীতবিতান বার্ষিকী’ পত্রিকায় ত্রিপ্রভাতজী
 লিখেছেন “ডিসেম্বর-পৰ্বন্ত উপরূপরি অন্তত বার সাতেক অভিনীত হয়।
 ২৫শে অক্টোবর ১৯১৭ তারিখের একটি চিঠিতে গুরুদেব শিয়ার্গন সাহেবকে
 জানাচ্ছেন, “We staged Dakghar (Post Office) in our Bichitra
 Hall, gave five performances and felt happier each time we
 did it.”

রথীন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর স্মৃতিকথায় লিখেছেন,

“After every show when I wanted to put down the
 stage, demand was made for another repeat performance
 and thus Amal’s three-walled cottage remained a fixture
 in the Bichitra Hall for many weeks. I believe the seventh
 and last performance was given for the entertainment of
 the delegates of the Indian National Congress then being
 held in Calcutta....After the session of the Congress all the
 distinguished members including the grand old lady-
 President, Pandit Madan Mohan Malaviya, Mahatma
 Gandhi, Gokhale and Lokmanya Tilak came to the play
 at our house.”

বিশ্বভারতী কর্তৃক প্রকাশিত, ‘ডাকঘর’ নাটকটিতে উল্লেখ আছে—“১৯১৭
 ডিসেম্বরের শেষে ও ১৯১৮ জানুয়ারির প্রথমে ডাকঘরের পুনরভিনয় হইয়াছিল
 মনে হয়। কারণ, ১৯১৭ খ্রীষ্টাব্দের ২৬, ২৮, ২৯ ডিসেম্বর তারিখে কলকাতায়
 ভারতীয় জাতীয় কংগ্রেসের বার্ষিক অধিবেশন হয়, জানা যায় ঐ সময় লোকমান্য
 টিলক, মিসেস বেগম, গান্ধীজি, মালবায়জি প্রভৃতি নেতৃবৃন্দকে আমন্ত্রণ
 করিয়া একদিন বিশেষ অভিনয়ের ব্যবস্থা হইয়াছিল।”

এই নাটকটির অভিনয় বিষয়ে “The Calcutta Municipal Gazette”-
 এর সেপ্টেম্বর ১৯৪১ সংখ্যায় বলা হয়েছে যে, “Dakghar (Post Office) is
 staged by the Poet at the Vichitra Club Hall,the per-
 formance being witnessed by Gandhiji, Tilak Maharaj,
 Malaviyaji, Mrs. Besant and other prominent Congress
 leaders.”

একই প্রকার সংবাদ পাছি পরবর্তী অক্টোবর মাসে প্রকাশিত "The Visva-Bharati Quarterly"তে। পত্রিকাটির "Tagore Birthday Number"-এর "A Tagore Chronicle" অংশে আছে; "The Dakghar (Post Office) is staged by the Poet at the Vichitra Club Hall, the audience including Gandhiji, Lokamanya Tilak, Mrs. Besant, Malaviaji and eminent personalities."

এই ক'টি সংবাদ থেকে মোটামুটিভাবে ধরে নেওয়া যায় যে, ডাকঘরের অভিনয় অক্টোবর মাসে মোট পাঁচ রাত্রি হয়েছিল, সপ্তম ও অষ্টম রাত্রির অভিনয় হয়েছিল কংগ্রেস অধিবেশনের শেষে।

শ্রীপ্রবোধচন্দ্র সেন, তাঁর এক প্রবন্ধে, ১৯১৭ সালের কংগ্রেসের অধিবেশনের গান সম্পর্কে বলেছেন, "এই কংগ্রেসের তিনদিনের চারটি গান এবং 'India's Prayer' কবিতাটির পরিচয় দেওয়া প্রয়োজন।"

"প্রথম দিনের (২৬শে ডিসেম্বর) যথারীতি উদ্বোধন হয় শ্রীমতী অমলা দাশের পরিচালনায় বন্দেমাতরম গান দিয়ে। তাছাড়া সেদিন আরও কয়েকটি গান হয়, তার মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য 'দেশ দেশ নন্দিত করি' গানটি।" "প্রথম দিনের কার্যারম্ভের অব্যবহিত পূর্বে রবীন্দ্রনাথ তাঁর 'India's Prayer' কবিতাটি পাঠ করেন।"

"দ্বিতীয় দিনে গাওয়া হয় সরলা দেবীর 'নমো হিন্দুস্থান' (অতীত গৌরববাহিনী)। তৃতীয় দিনে গাওয়া হয় 'জনগণমন-অধিনায়ক'।"

The Calcutta Municipal Gazette-এ ১৯১৭ খ্রীষ্টাব্দের কংগ্রেসের প্রথম দিনের অধিবেশনের বর্ণনায় আছে,

"On the opening day he receives a great ovation and reads 'India's Prayer' (a poem) immediately after singing Bande-Mataram."

The Visva-Bharati Quarterly পত্রিকায় "Tagore Birthday Number"এ বলা হয়েছে যে, "The Poet attends the Congress Session on the first day, receiving a great ovation, and recites the poem 'India's Prayer'."

বিষভারতী কর্তৃক প্রকাশিত 'চিঠিপত্র' ৬ষ্ঠ খণ্ডের পরিশিষ্ট অংশে আছে, "সংগচ্ছকং সংবদকং এই বেদমন্ত্র ও বন্দেমাতরম গীত হইবার পর, সভার

সাফল্য কামনা করিয়া প্রেরিত পত্রাদি বিপিনচন্দ্র পাল কর্তৃক পাঠিত হইলে,” গুরুদেব, অভ্যর্থনা সমিতির সভাপতির আহ্বানে India's Prayer আত্মত্যাগ করে শোনান।

কলিকাতার ওয়েলিংটন স্কোয়ারে ১৯১৭ খ্রীষ্টাব্দের কংগ্রেসের গান সংক্রান্ত প্রকৃত তথ্য পাওয়া যায়, মোট ১৬ পৃষ্ঠায় মুদ্রিত একটি পুস্তিকা থেকে। এতে, কংগ্রেসে যোগদানকারী ভারতের নানা প্রদেশ থেকে আগত সদস্যদের গানের মর্মার্থ বোধের সুবিধার্থে ঋগ্বেদের একটি মন্ত্রসহ ৬টি ‘জাতীয়তাব-উদ্দীপক বাংলা গান ও তার সঙ্গে ইংরেজী ভাষায় তার অহুবাদ ছাপানো হয়েছিল। এর প্রকাশক ছিলেন কংগ্রেস অফিস, ছাপানো হয়েছিল কুস্তলীন প্রেস থেকে। প্রথম পাতাতে ছিল—

“Thirty-Second Indian National Congress

Songs

(with translations)

Calcutta

1917

Two annas

দ্বিতীয় পৃষ্ঠা থেকে, অহুবাদ সহ, গান ক’টি যেভাবে পরপর ছাপানো ছিল তার তালিকা হল—

১। সংগচ্ছবং সংবাদধ্বং	ঋগ্বেদ ৮।৮।১২৬	অহুবাদক উল্লেখ নেই
২। বন্দেমাতরম	বঙ্কিমচন্দ্র	„ অরবিন্দ
৩। দেশ দেশ নন্দিত করি	রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর	„ রবীন্দ্রনাথ
৪। অতীত গৌরববাহিনী	সরলা দেবী	„ ইন্দিরা দেবী
৫। যে দিন সুনীল জলধি	দ্বিজেন্দ্রলাল রায়	„ „
৬। মিলে সবে ভারতসম্ভান	সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর	„ „
৭। জনগণমন অধিনায়ক	রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর	„ „

কংগ্রেসের অভ্যর্থনা কমিটি কর্তৃক প্রকাশিত গানের এই তালিকা এবং উপরিউক্ত সংবাদ থেকে অহুমিত হয় যে, ২৬শে ডিসেম্বর, অধিবেশনের উদ্বোধনের দিনে “India's Prayer” কবিতাটি সহ, ঋগ্বেদের মন্ত্র, বন্দেমাতরম এবং ‘দেশ দেশ নন্দিত করি’ গান ক’টি গীত হয়েছিল। দ্বিতীয় দিনে হয়েছিল, “অতীত গৌরববাহিনী” ও ‘যে দিন সুনীল জলধি হইতে’ এবং তৃতীয় দিনে

গাওয়া হয় ‘মিলে সবে ভারতসন্তান’ ও ‘জনগণমন অধিনায়ক’। এই গান ক’টির পরিচালনার দায়িত্ব ছিল সরলা দেবী, ইন্দিরা দেবী ও দিনেন্দ্রনাথের উপর।

উপরিউক্ত গানের তালিকার ৪ নম্বরের ‘অতীত গৌরববাহিনী’ থেকে পরপর ৭ নম্বরের ‘জনগণমন অধিনায়ক’ পর্যন্ত চারটি গানেরই ধূয়া-পঙ্ক্তির, বাংলা কিংবা ইংরাজি অম্বাদের সঙ্গে ‘কোরাস’ একটি মূজিত ছিল। যেমন : “Chorus” ছাপা ছিল ‘অতীত গৌরববাহিনী’-র বঙ্গ বিহার অযোধ্যা উৎকল মাদ্রাজ মারাঠা ইত্যাদি একযুক্ত পঙ্ক্তি ক’টির ইংরেজী অম্বাদের পাশে। বিজেন্দ্রলাল রায়ের “যে দিন সুনীল জলধি হইতে” গানটির, ‘ধন্য হইল ধরণী তোমার’ ইত্যাদি কথায়ুক্ত পঙ্ক্তি দুটির পাশে বাংলায় ‘কোরাস’ এবং তার ইংরেজি পঙ্ক্তির উপরে ছিল “Chorus”। ‘মিলে সবে ভারত সন্তান’ গানটির ‘গাও ভারতের জয়’ পঙ্ক্তির কেবল ইংরেজি অম্বাদের মাথায় ‘Chorus’ শব্দটি ছিল। “জনগণমন অধিনায়ক” গানটিতে কোরাস শব্দটি ছিল প্রতি কলির শেষ দুটি পঙ্ক্তির ইংরেজি অম্বাদের উপর। ইন্দিরা দেবী, এবারের এইরূপ কোরাস গীত পঙ্ক্তির কথা ভেবেই বোধহয়, ১৩১৬ সালে প্রকাশিত তাঁর “রবীন্দ্রসঙ্গীতের ত্রিবেণী সঙ্গম” গ্রন্থে লিখেছিলেন : “যে কোন উত্তেজনাপূর্ণ গানে তিনি (গুরুদেব) বিলেতী ‘কোরাস’ বা গানের প্রত্যেক কলির শেষে একটি ধূয়া, সমবেত কণ্ঠে গাবার অম্বসরণ করেছেন, যথা ‘জনগণমন’ গানের ‘জয় হে জয় হে’ কিংবা ‘মাতৃমন্দির পুণ্য-অঙ্গন’ গানের ‘জয় জয় নরোত্তম’ ইত্যাদি।”

গুরুদেব কর্তৃক রচিত ‘জনগণমন অধিনায়ক’ গানটি হলো মোট ৫ কলির। কিন্তু, এবারকার কংগ্রেসের অধিবেশনে গাওয়ানো হয়েছিল মাত্র তিনটি, অর্থাৎ প্রথম, তৃতীয় ও পঞ্চম কলি ক’টি। এর দুটি কলিতে : দুটি শব্দের পরিবর্তন লক্ষিত হয়। যথা, প্রথম কলির ধূয়ার ‘জনগণ মঙ্গল দায়ক’ শব্দটির জায়গায় তৃতীয় কলির “ঐক্য বিধায়ক” এবং চতুর্থ কলির ‘পথপরিচায়ক’, তৃতীয় কলির ‘ঐক্যবিধায়ক’-এর জায়গায় স্থান পেয়েছিল। এছাড়া, গানটি আরম্ভের দ্বিতীয় পঙ্ক্তির ‘পঙ্কাব’ শব্দটির পরিবর্তন করে ছাপানো হয়েছিল ‘পাঙ্কাব’। এ গানটির ইংরেজি অম্বাদের বিষয়ে শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্র সেন বলেছেন :

“এই সময় থেকেই গানটির জাতীয় চিত্তজয়ের যাত্রা শুরু হয় এবং এই যাত্রাপথ কিছু পরিষ্কারে স্ফূর্ত হয় ইংরেজি অম্বাদের দ্বারা। উক্ত কংগ্রেস-অধিবেশনের অত্যন্তকাল পরেই গানটির কবিকৃত প্রথম ইংরেজি অম্বাদ

প্রকাশিত হয় মডার্ন রিভিউ পত্রিকায় (১৯১৮ ফেব্রুয়ারি)।” কিন্তু গানের এই পুস্তিকাটি থেকে জানা যাচ্ছে যে, গানটির প্রথম ইংরেজি অঙ্কবাদ করেছিলেন ইন্দিরা দেবী, কংগ্রেসের অধিবেশনের সময়। স্বতরাং গানটির জাতীয় চিন্তাজয়ের সূত্রপাত হয়েছিল ইন্দিরা দেবী রচিত এই প্রথম অঙ্কবাদটির দ্বারা। তাঁর অঙ্কবাদটি গুরুদেব কর্তৃক অঙ্কমোদিত ছিল বলে আমরা বিনা বিধায় মেনে নিতে পারি।

“দেশ দেশ নন্দিত করি” গানটির ইংরেজি অঙ্কবাদ পুস্তিকাটিতে মুদ্রিত থাকলেও অঙ্কবাদটি যে কে করেছিলেন অল্প গানের মত তার সঠিক কোন উল্লেখ নেই। কিন্তু অঙ্কবাদের নীচে রচয়িতা হিসেবে গুরুদেবের নাম আছে। গানটি অগস্ট মাসে রচিত হবার পর, পরবর্তী সেপ্টেম্বর মাসের মডার্ন রিভিউ পত্রিকায়, The Day is Come নামে তার একটি ইংরেজি অঙ্কবাদ প্রথম প্রকাশিত হয়। অঙ্কবাদের নীচে ছিল গুরুদেবের নাম। স্বতরাং কংগ্রেসের পুস্তিকার অঙ্কবাদটি গুরুদেবেরই করা বলে আমরা ধরে নিতে পারি।

এ বছরের অগ্গা গানের তালিকার মধ্যে মূল হিন্দী গান সমেত হিন্দী-ভাঙা বাংলা গানের তালিকার অন্তর্ভুক্ত গান ক’টি হলো :—

বাজুরি মোরি মুর গেরি জিন ছুঁয়ো।

ইমনকল্যাণ-একতালা-মধ্যগতি।

প্যারি তেরে পাবানা পকারো, সব মেলি।

বেহাগ—ধামার-বিলম্বিত।

তুম বিনা কৈসো রহগী তে পিছু।

বাগেত্রী-আড়াঠেকা-মধ্যগতি।

ফুলী বন ঘন মোর আয় বসন্ত রৌ।

বাহার—চৌতাল—দ্রুতগতি।

শঙ্কু হরপদ যুগধ্যান বখানী নাথরক।

তিলককামোদ-সুরফাক্তা-মধ্যগতি।

শঙ্কর শিব পিনাকী গন্ধাধর

ইমনকল্যাণ-সুরফাক্তা-মধ্যগতি।

এই গানগুলি বিষ্ণুপুরের প্রখ্যাত সঙ্গীতশিল্পী রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক ১৯১৪ সালে প্রকাশিত “সঙ্গীতমঞ্জরী” গ্রন্থে স্বরলিপি সহ মুদ্রিত আছে।

মৃত্যুর ১৩০৩ সালে এই গানগুলি গুরুদেব “সঙ্গীতমঞ্জরী” থেকে গ্রহণ করার
 অযোগ্য পাননি, তা বিনা দ্বিধায় বলা চলে। বিয়ুপুত্রের ওস্তাদী মরর
 বংশপরম্পরায় সংগৃহীত এই গানগুলি গুরুদেব পেয়েছিলেন রামপ্রসন্নের সত্যার্থ
 খ্যাতনামা সঙ্গীতগুরু রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামীর কাছ থেকে।

রাধিকাবাবুর জন্ম ১২৭০ সালে। তাঁর পিতা জগৎচাঁদ গোস্বামী ছিলেন
 প্রখ্যাত মৃদঙ্গী। জগৎচাঁদের চার পুত্রের মধ্যে প্রথম পুত্র কুন্তিবাগ পিতার
 নিকট মৃদঙ্গ শেখেন, তৃতীয় পুত্র রাধিকা গোস্বামী এবং চতুর্থ পুত্র নকুলেশ্বর
 বা নকুলচন্দ্র গোস্বামী ছিলেন কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীতে পারদর্শী। নকুলচন্দ্র মৃত্যুর
 পূর্বে কিছুকাল শান্তিনিকেতনে সঙ্গীতের শিক্ষকতাব কাজে নিযুক্ত ছিলেন।
 রাধিকাবাবু বাল্যে সঙ্গীত শিক্ষা শুরু করে ১৫ বৎসর বয়স পর্যন্ত ছিলেন
 রামপ্রসন্নের পিতা অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের ছাত্র। পরবর্তী ১০ বছর
 সঙ্গীত সাধনা ও সংগ্রহের কাজে নিযুক্ত ছিলেন। ২৫ বৎসর বয়সে
 কলকাতার এসে আদি ব্রাহ্ম সমাজের গায়ক পদে নিযুক্ত হন। এই সময়ে
 গুরুদেবের পরিবারেব সঙ্গে তাঁর প্রথম পরিচয়। ১৩০৩ সালে খামখেয়ালী
 সভার এক অবিবেশনে রাধিকাবাবু গান গেয়েছেন, সঙ্গে মৃদঙ্গে সংগত
 করেছিলেন তাঁর দাদা কুন্তিবাগ গোস্বামী—সে খবর পেয়েছি—অবনীন্দ্রনাথ
 ঠাকুরের “ঘরোয়া” গ্রন্থে। ১৩০৪ সালে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রতিষ্ঠিত
 ভারত-সঙ্গীত সমাজে সঙ্গীতাচার্যের পদে নিযুক্ত হয়ে একটানা ৬ বৎসর কাজ
 করেছিলেন। ১৩১১ সালের ফাল্গুন মাস পর্যন্ত আদি সমাজের গায়ক
 হিসেবে কাজে নিযুক্ত থাকার খবর পাই, একটি সংবাদ থেকে। মহর্ষি
 দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ১৩১১ সালে (ইং ১৯০৫, ১৩ই ফেব্রুয়ারী) মৃত্যুর পর
 আদি ব্রাহ্ম সমাজের ট্রাষ্টিগণ সমাজের কার্যনির্বাহক সমিতি গঠন করেছিলেন,
 তাব আচার্য ও সভাপতি ছিলেন দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর এবং সম্পাদক গুরুদেব
 ববীন্দ্রনাথ। এই সংবাদে গায়কের দলে নাম পাই রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী
 ও শ্রামসুন্দর মিশ্রের। বাদক ছিলেন কৃষ্ণধন মুখোপাধ্যায়। ১৩২৩ সালে
 রাধিকাবাবু কাশীমবাজারের মহারাজা মণীন্দ্রচন্দ্র নন্দীর আমন্ত্রণে সেখানকার
 সঙ্গীত বিতালয়ের প্রধান অধ্যাপকের পদে নিযুক্ত হন। কাশীমবাজারের এই
 বিতালয়ে প্রায় ১৮ বছর তিনি কাজ করেন। ১৩৩১ সালের মাঘ মাসে তাঁর
 মৃত্যু হয়। মৃত্যুর পূর্বের তিন বছর তিনি ছিলেন কলিকাতার জমিদার ভূপেন্দ্রনাথ
 ঘোষের দরবারের শিক্ষক রূপে।

জোড়গাঁকোর ঠাকুর বাড়ীর সঙ্গে রাধিকাবাবুর কর্মজীবনের কিছু সংবাদ রেখে গেছেন রথীন্দ্রনাথ ঠাকুর। তিনি তাঁর “পিতৃস্মৃতি” গ্রন্থে এ বিষয়ে লিখেছেন—

“আমাদের বাড়িতে সেকালে গানবাজনা সব সময়েই চলত। বৈঠকখানা ঘরে দাদা দ্বিপেন্দ্রনাথ (দিনেন্দ্রনাথের পিতা) ওস্তাদ নিয়ে আসতেন। তখনকার নামজাদা ওস্তাদরা তাঁর বৈঠকে সর্বদাই গান গাইতে আসতেন। রাধিকা গোস্বামী বাঁধা গাইয়ে ছিলেন ঝ্পদ গাইবার জ্ঞাত।

“তাঁর (অমলা দাশ) গান গাইবার ক্ষমতা পরিচয় পেয়ে বাবা তাঁকে রাধিকা গোস্বামীর কাছে হিন্দি গান শিখতে দিলেন। অল্পদিনেই ওস্তাদি গান শিখে নিলেন।”

“আমার অহুমান, এই গানগুলির স্বর রাধিকাবাবুর কাছ থেকে বাবা নিয়েছিলেন।”

“মাঘোৎসব ছিল আমাদের বাড়িতে বছরের সব চেয়ে বড়ো ঘটনা। যতদিন মহর্ষি জীবিত ছিলেন খুব ঘটা করে এই উৎসব সম্পন্ন হত। মাঘোৎসবের আয়োজন এক মাস আগে থেকে শুরু হত, বিশেষত গানের রিহার্সেল। বাবাকে প্রতি বছর নতুন গান রচনা করতে হত। গানে স্বর বসানো হলে, রাধিকাবাবু বা অন্য কোনো গায়ককে বাবা শিখিয়ে দিতেন। তারপর রিহার্সেল চালাবার ভার নিতেন দ্বিপুদাদা। বাবা স্বেচার বেদীতে বসে উপাসনা করতেন, তিনি নিজে কোনো গান গাইতেন না। একা গাইবার জ্ঞাত কয়েকটি গান দিদিদের মধ্যে ভাগ করে দিতেন। অমলা দিদি যতদিন ছিলেন, তাঁর জ্ঞাত দুটি-একটি গান থাকতই।”

রথীন্দ্রনাথ লিখেছেন, মাঘোৎসবের জ্ঞাত গুরুদেব প্রতিবৎসর নতুন গান রচনা করতেন। একথা ঠিক। এবারকার গানগুলির প্রায় সব ক’টিই যে ১৩০৩ সালের ১১ই মার্চের মাঘোৎসবে গাওয়া হয়েছিল—তা ১৮১৮ শকের (১৩০৩) ব্রাহ্মসমাজের মাঘোৎসবের সাক্ষ্যোপাসনার গানের তালিকা দেখলে পরিষ্কার বোঝা যায়।

বেদগান

শৃঙ্খল বিধে অমৃতন্ত পুত্রাঃ আ য়ে ধামানি দিব্যানি তন্তুঃ।

ব্রহ্মসঙ্গীত

১। হৃদয় বহে আনন্দ মন্দানিল—ইমনকল্যাণ—স্বরফাকতাল

২। সীতল তব পদছায়া—ইমনকল্যাণ—একতালা।

- ৩। আজি কোন খব হতে—কেদার—চৌতাল।
- ৪। আর কত হবে আছে সে—হাবীর—ভেড়ার।
- ৫। আজি বর বন চাহে—বাহার—চৌতাল।
- ৬। হরষে আগো আজি—হাবীর—খামার।
- ৭। এ কী করণা, করণামর—বাহার—আড়াঠেকা।
- ৮। আমার সভা মিথা লকলি—দেশ—একতাল।
- ৯। আজি হুদি আসনে তোমারে কবি—বেহাগ—খামার।
- ১০। কে বায় অমৃতধামবাত্রী—বেহাগ—চৌতাল।

হিন্দী গান অবলম্বনে বাঙলা গান রচনা করার সময়ে শুকদেব প্রথমে হিন্দী গানটি খাতায় লিখে নিতেন। তারপর গাইয়েকে বলতেন গানটি বারে বারে গেয়ে শোনাতে। তখন মূল গানের স্বরসহ কথার ছন্দ ও উচ্চারণ পদ্ধতি লক্ষ্য করে নিজের ভাবানুযায়ী বাঙলা কথাগুলি লিখে যেতেন। কথা-রচনার কাজ শেষ হলে গায়ককে সেই গানটি দিয়ে হিন্দী গানের স্বর ও তালের সঙ্গে মিলিয়ে গাইতে বলতেন। খাতায় ছরকমে বাঙলা গানগুলি লেখা আছে। কতগুলি দেখি প্রথমে হিন্দী গানটি লিখে তার নীচে ভাঙা গানগুলি লিখেছেন। এ-দলের গান ক'টি হলো :

- ১। বাজুরি মোরি মুর গেরি।
- ২। হরস আগো লাল, লাল।
- ৩। শঙ্কু হরপদ যুগধান।
- ৪। শরুর শিব পিনাকী।

অল্প গানের হিন্দী পংক্তির প্রতিটি শব্দের উপরে বাঙলা গানের শব্দগুলি লিখছিলেন। এ-দলের গান হলো :

- ১। ফুলী বন ঘন মোর আর বনস্ত রী।
- ২। তুমি বিনা কৈলো রহণী তে পিয়।
- ৩। নরীয়ে মা বরষ কোয়েলিয়া।
- ৪। ঠাকুরিয়া ঐচরা কোয়ে ছাড়ি দে।
- ৫। প্যারি তেবে পাবানা পকারো।

কিভাবে বাঙলা শব্দগুলি উপরে লিখছেন তার তিনটি নমুনা তুলে দিচ্ছি।

আজি যম যম চাহে জীবন বন্ধুরে।

১। কুলী বন যম ঘোর আর বসন্ত বী।

আজি যদি আগনে তোমারে।

২। প্যারি তেরে পাবানা পকারো। ২

নিশিদিন আগিয়া আছ নাথ হে।

৩। ঠাকুরিমা অঁচরা ঘোরে ছাড়ি দে।

হিন্দী ও ভাঙা গানগুলির সঙ্গে ৭০ পৃষ্ঠার “জাগো রে আজি জাগো রে
তাঁহার সাথে” ৬ পংক্তির এই গানটি আছে, “তু কাঁহা পারো নরী তো” হিন্দী
গানটির নিচে। বাঙলা গানটি সম্পূর্ণ কাটা। গানটি হলো :—

‘জাগোরে আজি জাগোরে তাঁহার সাথে’

নেই নিত্য আগ্রত প্রেমভরে একাকী আনন্দ নিরমল অন্তরে

ভক্তি যোগসনে

নির্নিমেষ প্রেমনেত্র আগিছে যার নিত্যকাল নির্বিকার

দিকে দিকে লোকে লোকে গগনে গগনে

অথো উর্ধ্বে নিত্যকাল।

সর্বজীবনে দেহ প্রাণে নিশ্বাস প্রশ্বাসে আগিছেন নয়নে নয়নে

শয়নে স্বপনে।”

গানটি যে হিন্দী গান ভাঙা এবিধের কোন সন্দেহ নেই। ৬৭ পৃষ্ঠার
“মধুর রূপে বিরাজি হে বিরূপ” বাঙলা গানটি যদিও ভাঙা গান কিন্তু মূল হিন্দী
গানটি লেখা নেই। হিন্দী গানটি হলো “কৌনরূপ বনে হো”।

গুরুদেব রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামীর কাছ থেকে যে-সব হিন্দী গান সংগ্রহ
করে নিজের খাতাটিতে লিখেছিলেন, তার অনেকগুলিই পূর্বসূর্যের সঙ্গীতগুরুদেব,
যারা সংগৃহীত বা রচিত। রাধিকা গোস্বামীর নিজের সংগ্রহও কিছু এতে

আছে। এই কারণে রাবিকাপ্রসাদের সঙ্গীত, রায়প্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়ের বাঁহা ১৯১৪ সালের বৈশাখ মাসে প্রকাশিত “সঙ্গীতমঞ্জরী” গ্রন্থে বঙ্গলিপিসহ এর অধিকাংশ গানই পাওয়া যায়। গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ের ১৯১৭ সালের পূর্বে প্রকাশিত “সঙ্গীতচক্রিকা”-রও কয়েকটি আছে। কিন্তু রাবিকা গোবিন্দের কাছ থেকে গুরুদেব কর্তৃক সংগৃহীত এক অজ্ঞাত গ্রন্থে মুদ্রিত একই গানের মধ্যে পাঠান্তর দৃষ্ট হয়। এ-থেকে বেশ বোঝা যায় যে, গায়কদের মুখে কথার পরিবর্তন হতো। রাবিকাপ্রসাদের মুখে গুরুদেব যেভাবে গানগুলি শুনেছিলেন, সেইভাবেই লিখে রেখেছিলেন। পরে, একই গান রায়প্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় বা গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় যখন তাঁদের গ্রন্থে তা প্রকাশ করলেন, তখন তাঁদের উচ্চারণের প্রভাব তাতে দেখা গেল। বিষয়টি পরিষ্কার করে বোঝাবার জন্য গুরুদেবের খাতা, সঙ্গীতগ্রন্থ ও সঙ্গীতের পত্রিকা থেকে কয়েকটি গান নমুনা হিসেবে পর পর উদ্ধৃত করা যাচ্ছে।

১। গুরুদেবের খাতা। ১৩০৩।

বাকুরি মোরি মুর গৈয়ি জিন ছুঁয়ো
এ লকরবা করকি কলায়ী দোলন লাগ
নিডর ডরয়ে ঠানি ডারয়েয়ি।
সঙকালু গয়ী সব, ছুরামুর মুলাক গয়ী
সরকে করকে যে হা

“সঙ্গীতমঞ্জরী”। ১৩১৪।

(মধ্যগতি) ইমনকল্যাণ, একতালা।

বাকুরি মোরি মোরে গয়ী, বিনে ছুঁয়া লকরবা।
করকে কলায়ী ডরণ লাগী নিডর ডরজ ঠানি নিডর এয়ি।

সরকে লগয়ী, সব ছুরামুর মুখকারে গয়ী,
সরকে করকই হা।

৬। শুক্লদেবের বাতা। ১০০৩।

প্যারি তেরে পায়নি পকায়ো, সবমেলি
খেলিয়ে হো কাগে
বুরিয়া বালমা চীহা ব্রজমে
তকনি কোম বিরাগে।
বাতহি শুক্কুল লাজনা বোরতা
সবকী বচতা মে, কে অহুরাগা
একই কাণ্ডনা দুজে গিহারনা
তীজে কান্ত সোহাগা

“সদীত-মঞ্জরী”। ১০১৪।

(বিলম্বিত) বেহাগ, ধামার।

আহারী

প্যারী তেরে পায়ন পকব সব মিলি খেলিয়ে হো কাগ।

অস্তরা।

বুরিয়া বালমা চিঁহে ব্রজমে, তকনি কোনে বিরাগ।

সকারী।

বাতহি শুক্কুল লাজন বোলত, সবকি বাচত মে কে অহুরাগ

আভোগ।

একই কাণ্ডন দুজে ব্রজবন তীজে-কান্ত সোহাগ।

খাতার হিন্দী গানগুলির মধ্যে আছে, সদীতগুণী যতুভট্ট-এর কয়েকটি গান।
“সদীত-মঞ্জরী” ও “সদীত-চন্দ্রিকাভে” ও গান ক’টি পাওয়া যায়।

১। শুক্লদেবের বাতা। ১০০৩।

শঙ্ক শিব বহেশ আদি তিলোচন
ভবভর হর ভরেশ নীননাথ
অটীজুট শিনাক ড়র রুণমালা
গয়ল গলে ধর হর উজ্জ বাবাধর।

নাচত চক্ৰভাল বোম্ বোম্ ঘনে ঘনে
 অতি অপূৰ্ণ হৰ গুণগাওন ত্ৰিগুৰেশ
 বীরচক্ৰ নরপতি প্রকাশ কৰ নাথ
 হু অথৰ ধৰে হুমধুর তান গাঁচি হুন্দর ।

“সঙ্গীত প্রকাশিকা” । মাঘ । ১৩০২

ছায়ানট—হুৰফাক্তা ।

শঙ্কু শিব-মহেশ আদি ত্ৰিলোচন ভব-ভয়-হৰ ভবেশ
 দীননাথ দানব-দলন দীনেশ্বর ।
 জটাঙ্গুট পিনাকী ভয় কণ্ঠমালা গরল গরে ধব হব
 ওতে বাঘাঘর ।
 নাচত চক্ৰভাল বোম্ বোম্ ঘেনে ঘেনে বাজে অতি অপূৰ্ণ
 হৰগুণ গাওনত ত্ৰিগুৰেশ্বর
 বীরচক্ৰ নরপতি প্রকাশ কৰ নাথ হু-অথৰে ধৰে
 হুমধুর তান গাঁচি হুন্দর ।

“সঙ্গীত মঞ্জরী” । ১৩১৪ ।

(মধ্যগতি) ছায়ানট, হুৰফাক্তাল ।

আহারী

শঙ্কু হৰ মহেশ, আদি ত্ৰিলোচন
 ভব ভয় হৰ ভবেশ, দীননাথ দানবদলন, দীনেশ বর
 অস্তর ।

জটাঙ্গুট পিনাকী ভয়কণ্ঠমালা
 গরল গরে রব হব, উড় বাঘাঘর ।

সঙ্গারী ।

নাচত চক্ৰভাল, বোম্ বোম্ বাজে ঘন ঘন,
 অতি অপূৰ্ণ হৰিগুণ গায়িত ত্ৰিগুৰেশ ।

আভোগ ।

বীরচক্ৰ নরপতি প্রকাশ কৰণ, গো অথৰ-ধৰে
 হুমধুর তান, গাঁচি হুন্দর

শুক্রেবের খাতা । ১৩০৩ ।

শঙ্কু হরপদ যুগ ধ্যানি বখনী নাথ রত্ন
তেরি কিরতন দিনরনা, গাঁওত জনলমাজ
জয় ত্রিপুরা নরথ দয়াল বীরচন্দ্র
গুণিজন প্রতিপালক দাতা ।

“সদীত-মহারী” । ১৩১৪ ।

(মধ্যগতি) ভিলক কামোদি, সুরফাক্তাল ।
আহারী ।

শঙ্কু হরপদ যুগ ধ্যানি, বাখানি নাথ রত্ন
তেরি কিরতন দিনরনা, গাঁওত জনলমাজ
অন্তরা ।

জয়তি ত্রিপুরনাথ দয়ালবীরচন্দ্র গুণিগণ প্রতিপালক
তু সমান দাতা কহি নাহি হো রাজ ।

এ-ছটি, ত্রিপুরারাজ বীরচন্দ্র মণিকোর উদ্দেশ্যে বহুভট্টের বন্দনা গান ।
বে-কারণে মহারাজা বীরচন্দ্রের নাম এতে স্থান পেয়েছে । গান ছটি বহুভট্ট
রচনা করেছিলেন ত্রিপুরার রাজদরবারের অগ্রতম সভাপায়ক হিসেবে নিযুক্ত
থাকাকালে । বহুভট্টের গুণপন্যাস সঙ্কট হয়ে মহারাজ বীরচন্দ্র তাঁকে
“তানরাজ” উপাধিতে ভূষিত করেন ।

আমরা জানি, বহুভট্ট ১৮৭৫ সালে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের বাড়ী এবং
আদি ব্রাহ্মসমাজের গায়ক হিসেবে নিযুক্ত ছিলেন । ঐ সময়ে আদি ব্রাহ্ম-
সমাজের বাড়িতে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ছাত্রদের জন্ত একটি অবৈতনিক
সঙ্গীত বিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠা করেন । বহুভট্ট সেখানে রবিবার ও বুধবার ব্যতীত
অজান্তে দিনে সন্ধ্যা ৭টা থেকে রাত্রি ১০টা পর্যন্ত কণ্ঠ ও বঙ্গসঙ্গীতের শিকা
দিতেন । কিন্তু তিনি বেশি দিন একমুখে থাকতে পারেননি । ত্রিপুরার দর-
বারের গায়ক হিসেবে নিযুক্ত হয়ে আগরতলার বান । মহারাজ বীরচন্দ্র তখন
ত্রিপুরার রাজা । তাঁর রাজত্বকাল ছিল ১৮৬২ থেকে ১৮৯৬ সাল । বহুভট্ট
১৮৮৫ সালের কিছু পূর্বে আগরতলা ত্যাগ করে বিষ্ণুপুরে অবস্থি অবস্থার
কিছু আছেন । সেখানেই তাঁর মৃত্যু হয় ৫৫ বৎসর বয়সে । বাকুড়া জেলার
পককোট গ্রামের কাছ থেকে বহুভট্ট পেয়েছিলেন “রমনাথ” উপাধি । এই

উপাখ্যটির প্রতি তাঁর অধিক আকর্ষণ থাকার “রজনাত” বা “মায়রত” কবন দুটি নিজের পাঠের জমিতা হিসেবে তিনি আরও ব্যবহার করতেন। উপরোক্ত গানে একটি জমিতাই তিনি রেখেছেন।

বহুভট্টের আর একটি গান ভেঙে গুরুদেব রচনা করেছিলেন, “মধুর রূপে বিরাজ হে বিশ্বরাজ”। এটি মোট দু-কলির গান। মূল হিন্দী গানটি খাতার লেখা নেই। কিন্তু গানটি পাওয়া যায় “সকীত-মঞ্জরী” গ্রন্থে মোট চার কলির গানরূপে।

খাতার লিখিত গুরুদেবের গান—

‘মধুর রূপে বিরাজ হে বিশ্বরাজ
শোভন সভা নিরখি মনপ্রাণ তুলে
নীরব নিশি স্বন্দর বিমল নীলাধ
শুচিরুচির চন্দ্রকলা চরণ মূলে ॥

“সকীত-মঞ্জরী”তে মুদ্রিত (১৩১৪) মূল হিন্দী গান।

(মধ্যগতি) তিলক কামোদ, বাঁপতাল।

আস্থায়ী।

কবন রূপ বনি হো রাজাধিরাজ,
আজু নৈ নিরখি রজনাত গাবে।

১ অস্তর।

তাজি অগুরুচন্দন, বিভূক্তি অঙ্গ ভূখন,
জটা মুকুট কৈলি বনি আবে।

২য় অস্তর।

কৈলি মুখমণ্ডল, বলস শ্রুতি কুণ্ডল,
ভই চন্দ্রভালে যুগছাল পাঁকে!

৩য় অস্তর।

বরজিবর অঙ্গর, পহন বাঁধাধর
নীমপন্ন গজাধর, ধরলি ধাবে।

তালিলেন-জমিতাযুক্ত “ভৈরবী” ও “ললিত” রাগিনীর দুটি হিন্দী গান রচনার

পাণ্ডুরা য়েছে। তৈরবী রাগিণীর গানটিকে বাঙালার রূপান্তরিত করার কাজে হাত দিয়ে একদেব তার প্রথম পাঙ্কির উপর “আনন্দ উষাকালে মদল রবি” পাঙ্কিটাই যাক লিখেছিলেন। বাকি পাঙ্কি কটির উপর আর কিছু নেই। অতেরা ইন্দিরা দেবীর “জিবেই সংগর” কইটির সাহায্যে জানা যাচ্ছে যে, এটি স্বরকাণ্ডতানের একটি রূপদ গান এবং এটি ভেঙেই গুরুদেব রচনা করেছিলেন “আনন্দ তুমি স্বামী মদল তুমি” গানটি। “আনন্দ উষাকালে মদল রবি” পাঙ্কিটিকে ঐ গানের প্রাথমিক রূপ বলে ধরে নিতে পারি। “আনন্দ তুমি স্বামী মদল তুমি” গানটি পাণ্ডুরা বার ১৩০২ সালের গানের দলে। খাতার প্রাপ্ত তালনেন বচিত্ত হিন্দী গান।—

তৈরবী।

ওকার মহাদেবা শরর তুমা
সকল কলা পূরণ কবাত আশ।
নিহ চহি ধরত ধ্যান, স্মরণ কর মান,
দেখত দর্শন গরি প্রাণ।
হর দুখ বদ, শোহত জট গলা
রুণমাল পদ শোহ বাঘাঘর বাস,
তালনেন সেবক ভাবত মম ইহ
কাল পাবে হোরক, লাস নিবাস।

বিষ্ণুপুরের ওস্তাদদের সুপরিচিত গ্রন্থগুলিতে এ গানটি এখনো পাওয়া যায়নি। মনে হয়, গানটি একমাত্র রাধিকাপ্রসাদই জানতেন।

ললিত রাগিণীর দ্বিতীয় গানটি ভেঙেই গুরুদেব “পাহ এখন কেন অলসিত অহ” রচনা করেছিলেন। মূল গানটি গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক ১২১৭ সালের পূর্বে প্রকাশিত “সঙ্গীত-চন্দিকা”র প্রথম খণ্ডে স্বরলিপি সহ মুদ্রিত আছে। তালনেন-ভনিতায়ুক্ত একদেবের হাতে লেখা হিন্দী গানটি হলো :—

ললিত।

রকে যুগত কোঁ গারে বাজারে
তাল মান ছর সজত আয়ে।
হুগল জিগল চৌগল সো ভেল বাজারে
দধ লাগ ডাট প্রমাণ সো আবে।

অপন মুখ শুণী কহে
 তাল মান হুগ'গেয় ন পাবে।
 তান সেন কহে যে শুনিয়ন
 ছত্রপতি অকবর সায়ে বুঝাবে।

“সঙ্গীত-চক্রিকা”—১ম ভাগ ৮

ললিত—স্বরফাক্তা।

আহারী—রজ ধুগত সোঁ গাবে বজাবে
 তাল মান হুগ সঙ্গত আবে।
 অন্তরা—দ্বিগুণ ত্রিগুণ চৌগুণ সোঁ ভেদ বজাবে,
 যব লাগভাট প্রমাণ দেখাবে।
 সঞ্চারী—অপনা মুখ তেঁ শুণী কহাবে
 তাল মান কে বেবর পাবে।
 আভোগ—তান সেন কহে হোয়ে শুণীয়ন
 ছত্রপতি অকবর কোঁ রিঝাবে।

গুরুদেবের খাতার বেশীর ভাগ গানে রচয়িতাদের নাম বা “উল্লেখিত” পাওয়া যায় না। “সঙ্গীতমঞ্জরী” ও “সঙ্গীত-চক্রিকা” গ্রন্থেও এ ধরনের গান বহু আছে। এর কারণ যে কী তা জানি না।

খাতা থেকে জানা যায় যে, ১৩০৪ সালের তাত্র মাসের শেষ মাস্তাহ থেকে আশ্বিনের মাঝামাঝি পর্যন্ত পতিসরে গুরুদেব অনেকগুলি গ্রেম ও কয়েকটি গুরু পর্বাবের গান রচনা করেছিলেন। এ-গানগুলির অধিকাংশের নিচে রচয়িতার তারিখ ও স্থানের উল্লেখ আছে। তালিকার শেষদিকে পূজা পর্বাবের গানও কয়েকটি পাই। গান ক’টি হিন্দী-ভাড়া। কিন্তু কোন সময়ে বা কোথায় গুলে রচনা করেছিলেন তার কোনো উল্লেখ নেই অন্য গানের মত। সমর ও হাট্টনের উল্লেখ না থাকলেও অন্ত্যস্ত তথ্যের সাহায্যে এ গানের সময় ঘোঁটাঘুটিভাবে বার করা সম্ভব হয়েছে। ১৩০৪ সালের গানের তালিকা:—

- ১। কেন ধরে রাখা ও যে বাবে চলে।
- ২। বুঝা গেয়েছি বহু গান (মিশ্রকানোড়া) ৩ ভাঙ্গ। ১৩০৪)
- ৩। কোন্ বাঝাও কীকণ কনকন।
- ৪। হেরি নবীন ক্রামল ঘন। (৬ই আশ্বিন। ইছামতী; কলকাতা)

৫। এবার চলিছ তবে। (৭ই আশ্বিন। ১৩০৪। ইছামতী)

৬। বাঘিনী না বেতে আগালে না। (৭ই আশ্বিন। ১৩০৪।

বঘুনা নদী)

৭। (বহু) কিলের তরে অশ্ব করে। (৭ই আশ্বিন ১৩০৪। বড়ল নদী)

৮। আশি কেবলি স্বপন করেছে। (বেহাগ, কাপতাল। ৮ই আশ্বিন।

১৩০৪। ধলেশ্বরী)

৯। ভালবেলে সখী কোমল বতনে। (৮ই আশ্বিন। ১৩০৪।

সাহাজাদপুর)।

১০। তুমি সন্ধ্যার মেঘমালা। (ইমনকল্যাণ। ৯ই আশ্বিন। ১৩০৪।

চলনবিল ; বাড়বুড়ি)

১১। যদি বারণ কর তবে। (ছায়ানট। ৯ই আশ্বিন। ১৩০৪। চলনবিল)

(দিনে ছাঁতিনবার করে বাড় হচ্ছে। , বোট টলমল)

১২। আশি চাহিতে এসেছি। (কালাংড়া। ১০ই আশ্বিন। নাগর নদী)

১৩। সখি প্রতিদিন হার। (আলোয়া। ১০ই আশ্বিন। ১৩০৪। নাগর নদী)

(মেঘবুড়ি। শনিবার। অমাবস্তা)

১৪। বিধি ভাগয় আশি যদি। (ভৈরবী, কাপতাল। ১০ই আশ্বিন।

নাগর নদী)

(ধানের ক্ষেতের ভিতর)

১৫। বঁধু মিছে রাগ কোরো না। (বারোয়ারী, মুলতান। ১০ই আশ্বিন।

পতিসর)

১৬। ওগো কাঁড়াল আমারে। (১২ই আশ্বিন। পতিসর)

১৭। একি সত্য, সকলি সত্য। (১৩ই আশ্বিন। রেলপথে)

জান্নিখান গান :—

১। নিত্য সত্যে চিন্তন করো রে।

২। কে বলিলে আজি।

৩। উঠি চল সুখিন আইল

৪। লহ লহ তুমি লহ হে।

এই জার্নিকা থেকে পরিচয় বোঝা যায় যে, ১৩০২ সালের আশ্বিন মাসের

যত এ বছরের তিনি নিজের প্রেরণার ১৫টি গান রচনা করেছেন। শেষেরে অমলা দেবী এসে শিলাইদহে ছিলেন। মডুন গান রচনার গুরুদেবকে তিনি উৎসাহিত করেছেন, গান গেয়ে ও গান শিখে। এবারে পুত্র কন্যা পরিবার ও পরিজন সহ তিনি শিলাইদহে ছিলেন কিনা তার সঠিক কোন খবর জানা যাচ্ছে না। কিন্তু রথীন্দ্রনাথ ঠাকুরের “পিতৃস্মৃতি” গ্রন্থের একটি বিবৃতি থেকে এ বিষয়ের কিছু ইঙ্গিত মেলে। রথীন্দ্রনাথ বলছেন :—

“লেখার ফাঁকে ফাঁকে যখন বাবাকে গানে পেয়ে বসত—অমলা দিদিকে কলকাতা থেকে নিয়ে আসতেন। দিনের বেলায় অমলা দিদি মায়ের সঙ্গে রান্না নিয়ে ব্যস্ত থাকতেন।...সন্ধ্যা হলেই, অল্প-সব কাজ কলে গান শোনবার জন্ত সবাই সমবেত হতেন। মাঝিরা জলিবাটটা বজরার গায়ে বেঁধে নিয়ে বেত তাতাড়া তাতাড়ি খাওয়া সেরে জানালা টপ্কে সেই বাটটাতে গিয়ে বসতুম। স্বরেন্দ্রাদার হাতে এসরাজ থাকত। জলিবাট খুলে মাঝ-দরিয়ায় নিয়ে গিয়ে নোঙর ফেলে রাখা হত। তারপর শুরু গান—পালা করে বাবা ও অমলা দিদি গানের পর গান গাইতে থাকতেন।... সে-সকল রাত আজ স্বপ্নের মতো মনে হয়, কিন্তু আজও যখন

বেলা গেল তোমার পথ চেয়ে...

তুমি সজ্জার মেঘমালা, তুমি আমার সাঁঘের সাঁঘনা,
প্রভৃতি গান শুনি, সেই-সব রাত্রির কথা মনে পড়ে যায়...

দ্বিতীয় গানটি ১৩০৪ সালের আখিনে জমিদারীর চলনবিল অঞ্চলে রচিত। প্রথমটি বেশ কয়েক বছরের পুরোনো। উপরোক্ত বর্ণনা ও গানটির স্মৃতি বলা চলে যে, গুরুদেবের সঙ্গে ঝালালিনী দেবী, অমলা দেবী, স্বরেন্দ্রনাথ ঠাকুর এবং গুরুদেবের পুত্রকন্যারা সকলেই ১৩০৪ সালের আখিন মাসে পতিসরে ছিলেন। বোধহয় অমলা দেবীর উপস্থিতিই পুনরায় গুরুদেবকে গান রচনার এবারের উৎসাহ যুগিয়েছিল।

“বৃথা গেয়েছি বহু গান”—প্রথমে যেভাবে রচনা আরম্ভ করে কেটে দিয়েছিলেন, তা হলো :—

বৃথা গেয়েছি বহু গান,
কোথা পৌঁছেছি মন প্রাণ
হইল দিবা অবসান।
নীলব নিশা ধীরে ধীরে

কাঁধারে কল দিক দিয়ে,—

মহাগাগর বাগুতীরে

ধু ধু করিছে এ শ্রাবণ ।

এ পঞ্চ গানটি লিখে, কেটে দিয়ে পর পৃষ্ঠার সংশোধন করে লিখলেন :—

(মিশ্র কানাতা)

গেয়েছি বুধা বহু গান ।

গেয়েছি কোথা মন প্রাণ !

তুমি ত যুনে নিমগন

আমি আনিয়া অস্থান,

আলসে তুমি অচেতন

আমারে নহে অপমান ।

যাত্রী গবে তরী খুলে

গেল হৃদয় উপকূলে ;—

মহাগাগর তটমূলে

ধু ধু করিছে এ শ্রাবণ !

কাহার পানে চাহ কবি

একাকী কুলি ম্লান ছবি

অস্তাচলে গেল রবি

হইল দিবা অবসান ।

আখির মাসের প্রথম দিকে “কেন বাজাও কাঁকন কত ছল ভরে” রচনা করেছিলেন । এ গানটির বিষয়ে লিখিত একটি অতি প্রয়োজনীয় উক্তি আমরা পাই । গুরুদেব লিখছেন :—

“প্রথম বয়সে আমি হৃদয়ভার প্রকাশ করবার চেষ্টা করেছি গানে, আশা করি সেটা কাটিয়ে উঠেছি পরে । পূর্ণিত বয়সের গান ভাব বাৎসাবার অভ্যন্তর, রূপ দেবার জন্ত । তৎসংশ্লিষ্ট কাব্যগুলিও অধিকাংশই রূপের বাহন । ‘কেন বাজাও কাঁকন কন-কন কত ছল ভরে’—এতে বা প্রকাশ পাচ্ছে তা কল্পনার কল্পলীলা ।”

এই কল্পলীলার প্রয়োজন হয় কেবল, সেকথা বুঝিয়ে বলতে গিয়ে অন্তত লিখছেন :—

“অধিকাংশ জীবই আমাদের কাছে পুণীকন; এক আমাদের মনের খবরই এই যে—পুণীকন অজস্র জিনিসগুলির সম্পূর্ণ সৌন্দর্য এবং রস আমাদের আকর্ষণ করার ক্ষমতা সেই—সেইজন্তে কোনো কবি যখন পুণীকন জীবের মধ্যে ভাবা ছন্দ এবং বলবার নতুন ধরনের দ্বারা আমাদের মনকে আকর্ষণ করে আনে তখন আমরা নতুন করে সেই জিনিসটির আসল রসটুকু আত্মদান করতে পারি—তখন চিরকালে শোনা কথাটা নতুন সংগীতে কানের মধ্যে মনের মধ্যে বাজতে থাকে। কবিরের একটা প্রধান কাজ, পৃথিবীটাকে সর্বদা তাজা রেখে দেওয়া—পাছের সবুজ, আকাশের নীল, সন্ধ্যাবেলাকার সোনালি, সমস্ত এতদিনে ধুলো গড়ে অনেকটা ম্যাঙ্কমেড়ে হয়ে আসত, যদি না কবিরা সর্বদাই তার উপরে আপনাদের কল্পনাপাত করে আসত। মাহুকের মনটা চিন্তার তাপে শীত শীত শেকে বার বলে কবিরের কাজ হচ্ছে কল্পনার অমৃত লিখন করে তাকে অনন্তকাল সজীব মরল করে রাখা। সে নতুন জিনিস কিছুই দেয় না, সে কেবল মনটাকে নতুন করে রাখবার চেষ্টা করে।”

গানটির প্রাথমিক রূপ হলো :—

কেন বাজাও কাকন কনকন কত ছল ভরে
ওগোঁ ঘরে ফিরে চল কনক কলসে জল ভরে।
কেন জলে ঢেউ তুলি ছলকি ছলকি (কয় খেলা ছলছল)
কেন চাহ খনে খনে স্মরিত নয়নে কার ভরে কত ছল ভরে।
হের যমুনা বেলায় আলসে ছেলায় গেল বেলা
যত হাসি ভরা ঢেউ করে কামাকানি কলস্বরে।
হের নদী-পরপারে গগন কিনারে মেঘমেলা,
চাহে হাসিরা হাসিরা গোপনে তোমারি মুখ পরে কত ছল ভরে।

উপরের তৃতীয় পংক্তির ‘কর-খেলা’ এবং ‘ছল ছল’ শব্দ দুটিই কাটা আছে। কিছু পরবর্তী গ্রন্থ প্রকাশ কালে ‘কর খেলা’ শব্দটি রাখা হয়েছে। “হেঁদী নবীন ক্রামল ঘন নীল গগনে” গানটির এই পংক্তিটি গ্রন্থে সংশোধন করে লেখা হয়েছে, “হেঁদীরা ক্রামল ঘন নীল গগনে”। বাস্তব লিখিত গানটি হলো :—

হেঁদী নবীন ক্রামল ঘন নীল গগনে,
সেই সজল কাজল জাঁখি পড়িল মনে

সেই অমর কণ্ঠস্বী বাণী ত্রিনিত্তি স্মরণে রাখা
 নীরবে চাহিয়া থাকি বিদায়-গানে ;
 হেরি নবীন শ্রামল ঘন নীল গগনে ।
 আজি ক'র ক'র করে অল বিজুলি হানে
 বনে পল্লব স্নাতিকা ওঠে সাগল গানে ।
 ময় গোপন পরাশপুটে কোনখানে ব্যাধী ফুটে,
 কায় কথা বেজে উঠে ফল কোণে !
 হেঁদে নবীন শ্রামল ঘন নীল গগনে ।

গানটির প্রথম পংক্তি-কে করেছিলেন :—

“হেরি সঘন মেঘমালা গগন কোণে,”

“হেরি সঘন নীরবমালা গগন কোণে ।”

—তা কেটে দিয়েছিলেন ।

বিতাল ও একতালার রচিত “বন্ধু ! কিসের তরে অশ্রু বরে”, গানটি খাতার আছে মোট ছয় কলির গান রূপে, কিন্তু পরবর্তী সঙ্কীর্ণগ্রন্থে গানটি মুদ্রিত হয়েছে ষোল কলিতে । বাকি দশ কলি “কল্পনা” কাব্যগ্রন্থ প্রকাশের কালে যুক্ত হয়েছে, ১৩০৩ সালে রচিত “(ওগো) ভাগ্যদেবী পিতামহী, মিটল তব আশি !” গানটির সঙ্গে এ গানেব ভাবগত ঐক্য লক্ষ্য করার মত । গানটি যে কি স্তরে গাওয়া হতো তা আজ কারোই জানা নেই । খাতার লিখিত ঐ গানটি এখানে উদ্ধৃত করছি ।—

(বন্ধু) কিসের তরে অশ্রু বরে, কিসের আশে দীর্ঘশ্বাস !

হাস্তমুখে অদৃষ্টেরে করব মোরা পরিহাস ।

রিক্তরক্ত সবহারে ।

বিশ্বে সর্বজরী তারা

ভাগ্যলক্ষ্মী গর্বময়ীর নরকো তারা ক্রীতদাস !

আমরা হুণের-স্বীত বুকের ছায়ায় ভুলে নাহি চরি

আমরা হুণের বক্রমুখের চক্র দেখে ভয় না করি

ভাঙা ঢাকে যমসাদ্য

বাজিয়ে বাব জ্বরবাত

ছিন্ন আশায় ধরজা ভুলে ভিন্ন করব নালাকান ।

হে অলম্ব্য রুক্মকেশী তুমি দেবী অচঞ্চল
 সখল তোমার বীড়ি নীতি নাহি জান হলাকল
 আমরা বরপুত্র তব
 বাহা দিবে তাহাই লব,
 দিব তোমার ধনধনি, মাথায় বহি সর্বনাশ ।

উপরোক্ত তালিকার ১০ নম্বরের “সখি প্রতিদিন হার” গানটির রচনার কারণ সম্পর্কে ইন্দিরা দেবী তাঁর জীবনকথা-য় লিখেছেন :—

“বাকালীর মেয়ে হয়ে যখন জন্মেছি এবং অপেক্ষাকৃত আধুনিক কালে যখন বুড়ি হবার মেয়াদ হুড়িকে অনেকদূর পর্বন্ত ছাড়িয়ে গিয়েছি, এবং আধা বিলাতী স্ত্রী-স্বাধীনতা অনেকদিন হল লাভ করেছি, তখন ঐতিহাসিক মতায়কার্ণে স্বীকার করতেই হবে যে আমার পাণিগ্রহণের আগে পাণিগ্রাহীর অভাব ছিল না। সব চেয়ে ‘রোমাঞ্চকর’ পূর্বপাত্র ছিলেন একজন সম্পূর্ণ অপরিচিত ব্যক্তি, যিনি অনেকদিন ধরে আমাদের কটকের ওপারে মাঠের এক গাছতলায়, আমাদের দেখবার জন্য, এসে দাঁড়িয়ে থাকতেন। পরে তাঁর নাম জানতে পারি এবং তাঁর দিদি, ভাইয়ের হয়ে, আমাদের বাড়ী বলতেও এসেছিলেন শুনেছি, কিন্তু বলা বাহুল্য আমাদের কারোয়ই এ সম্বন্ধ মনোনীত হল না। বহিষ্কার এই পরিস্থিতি অবলম্বনে “সখি প্রতিদিন হার” গানটি রচনা করেন।”

এ পর্যায়ের বাকি গানগুলির প্রায় প্রত্যেকটিতেই কিছু না কিছু পাঠান্তর আছে, কিন্তু তা বিস্তারিত ভাবে উল্লেখযোগ্য নয় বলে মনে করি। আশ্বিনের ১০ তারিখে রেলপথে রচিত “এ কি সত্য সকলি সত্য” গানটির পর তৈরিবছর যে পাঁচটি গান পাচ্ছি, তার চারটি হলো পূজা পর্যায়ের হিন্দী-ভাঙা গান, একটি স্বদেশ পর্যায়ের। প্রথমটি “নিত্য সত্যচিন্তন করো রে বিমল হৃদয়ে।” মূল হিন্দী গানটি রচনা করেছিলেন বিহারের সঙ্গীতরসিক জমিদার “সহানুজ্ঞা আনন্দ কিশোর”। গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ের সঙ্গীত-চল্লিকার ২য় খণ্ডে গানটি আছে। শুকদেব তাঁর খাতার হিন্দী গানটি প্রথমে লিখে, তার প্রতি পংক্তির প্রতি শব্দের উপরে বাঙলা কথা লিখেছিলেন। খাতার লিখিত হিন্দী গানটির প্রথম পংক্তি হলো “কালী নাম চিন্তন করোরে মেয়ে জন”। শ্রীমহার পাণ্ডারী টাঙ্গা জেডে রচনা করলেন “কে বসিলে আশি ফলগণনে ভুবনেশ্বর প্রভু।”

এ যুগের স্রোতাসের কাছে গানটি খুবই পরিচিত। গায়ারী টিগাটি
 “সঙ্গীতবিজ্ঞান পত্রিকা”-র ১৯২৪ সালের ফাল্গুন সংখ্যার আছে। গানটির প্রথম
 পংক্তি হলো, “বে পরি জাঁ তাঁড়ে তাঁড়ে শর।” গানটি খাতার নেই। তৃতীয়
 ভাঙা গানটির প্রথম পংক্তি—“উঠি চল হুদিন আইল আনন্দ সোগন্ধ উচ্ছসিত।”
 গানের কথাগুলি হিন্দী গানের প্রতি শেষের উপরে না লিখে পুরো গানটি নিচে
 লিখেছেন। খাতার লিখিত হিন্দী গান :—

“উঠি চল হুদিরাচতরি আলী

হঁ আরা তো হেলেন।

লালন তেরি আরতি করতি তুরা

হুন্দর নটনাগর নারী।”

১৩১২ সালের “সঙ্গীত প্রকাশিকা” পত্রিকার আষাঢ় সংখ্যার গানটি স্বরলিপি
 সহ মুদ্রিত হয়। পত্রিকার প্রকাশিত গানটির কথার কিছু পরিবর্তন ঘটেছে।

“উঠি চল হুদি নাচত রি আলি হ

আইতো হেলেন।

লালন তেরি আরতি করত তুরা

হুন্দর নটনাগর।

হুদি নাচতরি আলি হ

আইতো হেলেন।”

বিষ্ণুপুত্রের সঙ্গীতগুরু রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক, ১৩১৪ সালে প্রকাশিত
 “সঙ্গীত মঞ্জরী” গ্রন্থের ৩০৪ পৃষ্ঠায়, এই গানটি যে ভাবে স্বরলিপির সঙ্গে মুদ্রিত
 আছে, তা হল,—

“(মধ্যগতি) কেদারা, হুন্দরাকতাল।

আহারী।

উঠি চলে হুদিন নাচতরে আলি হ

আদি তো হেলিনে।

অন্তরা।

লালন তেরি, আরতি করতি হুদা,

হুন্দর নট নাগর নারী হুদিন নাচত রে

আলি হ

আদি তো হেলিনে।”

খাতার চতুর্থ গান—

“লহ লহ তুলি লহ হে ভূমিতল হতে
 ধূলিমান এ পরাণ, রাখ তাতে কৃপাচোখে
 রাখ তাবে স্নেহ করতলে ।
 রাখ তাতে আলোকে, রাখ তাতে অমৃত
 রাখ তাতে নিয়ত কল্যাণে ।”

এটিও একটি হিন্দী-ভাড়া গান, কিন্তু মূল গানটি খাতাতে নেই। ১৩০৪
 সালের মাঘোৎসবে এটি গাওয়া হয় কথার সামান্য পরিবর্তনের পর। যেমন—
 (বাগিণী আড়ানা। তাল কাওয়ালি।)

“লহ লহ তুলি লহ হে ভূমিতল হতে ধূলিমান এ পরাণ,
 রাখ তব কৃপা চোখে, রাখ তব স্নেহ করতলে ।
 রাখ তাতে আলোকে, রাখ তাতে অমৃত,
 রাখ তাতে নিয়ত কল্যাণে, রাখ তাতে কৃপাচোখে,
 রাখ তাতে স্নেহ করতলে ॥”

১৮১৯ শকের (১৩০৪ সাল) তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার মাঘোৎসবের সাঙ্খ্যো-
 পাসনার গানের তালিকা দেখলে জানা যায় যে, উপরোক্ত ভাড়া গানগুলির
 সবই গুরুদেব রচনা করেছিলেন এই উপাসনার কথা ভেবে ।

১৩০৪ সালের মাঘোৎসবের গান—

- ১। উঠি চল স্মৃদিনি আইল—কেদার, একতালা ।
- ২। এস হে এস, বরণ্য স্মরণ—বিভ্রস্মরট, স্মরণকতাল ।
- ৩। ভক্তজ্ঞদ্বিকাশ প্রাণ বিমোচন—ছারানট, স্মরণকতাল ।
- ৪। কে বসিলে আজি—সিদ্ধু, আড়াঠেকা ।
- ৫। স্থা সাগর তীরে হে—সাহানা, ধামার ।
- ৬। নিত্য সত্য চিন্তন কর রে—আড়ানা, বাঁপতাল ।
- ৭। লহ লহ তুলি লহ হে—আড়ানা, কাওয়ালি ।
- ৮। ‘বহে নিরন্তর অনন্ত আনন্দ—লচ্ছার, বাঁপতাল ।

তালিকার বিভিন্ন গানটি গুরুদেবের নয়। “স্থা সাগর তীরে হে” গানটি
 খাতায় নেই। এটিও হিন্দী-ভাড়া গান। ‘সদীতমঙ্গলী’ গ্রন্থে মূল গানটি আছে ।

তার প্রথম পংক্তি হলো—“আরো ফাঙ্কন বাঁড়ো মান, নন্দকো ছয়লা ভোলে
নোকুল কি ভগ্নর।” অমলা দাশকে দিয়ে উপাসনার গাওরানো হয়েছিল চতুর্থ
গান “কে বসিলে আজি হৃদয়গনে”। রাধিকা গোস্বামী তাঁকে শিখিয়েছিলেন।

খাতার প্রাপ্ত ১৩০৪ সালের শেষ গান হলো, “কে এসে চলে যায় ফিরে।”
এটি একটি জাতীয় সঙ্গীত। তারিখ নেই এতে, কিন্তু ১৩০৪ সালের ফাঙ্কন
সংখ্যায় “বীণাবাদিনী” পত্রিকায় অরলিপি সহ গানটি প্রথম প্রকাশিত হয়।
শুরুদেবের খাতার প্রাপ্ত গানটির প্রথম কলিতে আছে :—

“কে এসে চলে যায় ফিরে
আকুল নয়নের নীরে।”

চতুর্থ কবির পংক্তি :—

“পূণ্য কুটারে বিষয়
কে বসে সাজাইয়া অন্ন।
স্নেহের উপহার
কুচে না মুখে আর,”

“বীণাবাদিনী” পত্রিকায় এ-ছবিটি কলিতে সামান্য পরিবর্তন করা হয়।

প্রথম কলি :—

“কে এসে যায় ফিরে ফিরে, আকুল নয়ন-নীরে”

চতুর্থ কলি :—

“পূণ্য কুটারে বিষয়, কে বসি’ সাজাইয়া অন্ন
সে স্নেহ-উপহার কুচে না মুখে আর,”

১৩১০ সালের কাব্য গ্রন্থাবলীর “গান” খণ্ডে এর কথার আর একবার বদল ঘটে।

প্রথম কলিতে :—

“কে এসে যায় ফিরে ফিরে আকুল নয়নের নীরে ?”

চতুর্থ কলিতে :—

“বিষয় কুটারে বিষয় কে বসে সাজাইয়া অন্ন ?”

খাতার, এর পরে আছে, “তরী আমার হঠাৎ ডুবে যায়, কোন্‌ থানে কোন্‌
পাষাণের দ্বার।” ১৩০৭ সালের “চিরকুমার সভা” উপজ্ঞানের জন্ত এ-গানটি
রচিত। উপজ্ঞানের “বিপিন” গানটি গেয়ে শোনাচ্ছে ‘রসিক’-কে। “চিরকুমার

সভা"-র ব্যবহৃত একটি সংস্কৃত শ্লোকের বাঙলা অনুবাদও এ খাতার পাওয়া গেছে। সেটি:—

“কুঞ্জকুটারের স্নিগ্ধ অলিন্দের পর
কালিন্দী কমলগন্ধ বহিবে সুন্দর,
মুদিত নয়না লীনা তব অঙ্কতলে,
বাসন্তী সুবাস উঠে এলান কুন্তলে ;
তাঁহার করিব সেবা, সে দিন কি হবে,
কিসলয় পাখাখানি দোলাইব যবে ?”

সামান্য সংশোধনের পর উপস্থানে শ্লোকটি মুদ্রিত হলো :—

“কুঞ্জকুটারের স্নিগ্ধ অলিন্দের পর
কালিন্দী কমলগন্ধ ছুটিবে সুন্দর ;
লীনা যবে মদিরাক্ষী তব অঙ্কতলে,
বহিবে বাসন্তীবাস ব্যাকুল কুন্তলে ।
তাঁহারে করিব সেবা, কবে হবে হাস,
কিসলয় পাখাখানি দোলাইব গায় ?”

বাঙলা-অনুবাদের পরেই খাতার তিনটি সংস্কৃত শ্লোক পাওয়া গেছে। তার প্রথমটি :—

“নিবিষ্টঃ পল্যাঙ্কে যুতুলতর তুলীখবলিতে
আনন্দং পূর্ণেন্দু প্রতিমম্পদানঃ প্রমুদিতো নিধারাগ্রে”

দ্বিতীয় :—

“বহন্তী সিন্দুরং প্রবল কবরী ভার তিমির
দ্বিধাং বৃন্দৈর্বন্দৌ কৃতমিব নবীনাক কিরণং
ভনোতু ক্ষেপং ন স্তব বদন সৌন্দর্য লঙ্ঘরী
পরীবাহ শ্রোতঃ সরনিরিব ঐশ্বর্য সরপিঃ ।”

তৃতীয় :—

“স্মিতজ্যোত্স্নাঙ্গালঃ তব বদন চন্দ্রস্ত পিবতাং
চকোরাণাং আলীদতি রমতয়া চকুজ্জড়িয়া ।”

হয়তো ১৩০৭ সালে “চিরকুমার সভা”র অন্তর্গত এ-ক’টি শ্লোক গুরুদেব সংগ্রহ করেছিলেন, কিন্তু ব্যবহার করেননি।

“তরী আমার হঠাৎ ডুবে যায়” গানটির পরেই আছে :—

“দুইটি হৃদয়ে একটি আসন

পাতিয়া বস হে হৃদয়নাথ”

১৩০৭ সালের বৈশাখে প্রকাশিত “কল্পনা” কাব্যগ্রন্থে এই গানটি মুদ্রিত হয়েছে “বিবাহমঙ্গল” নামে। রবীন্দ্রচন্দ্রাবলীর বিশ্বভারতী-সংস্করণ এবং পশ্চিমবঙ্গ সরকারের জ্ঞানশতবার্ষিক সংস্করণে এ গানটিকে ঝলা হয়েছে, ১৩০৪ সালের। কিন্তু, এই বছরে কার বিবাহ উপলক্ষ্যে এটি রচিত, তার কোনো সংবাদ নেই। খাতায় “চিরকুমার সভা”র গানটির পরেই এটি থাকায় এবং গুরুদেবের আপন ভাইপো কৃতীন্দ্রনাথ ঠাকুরের এই বছরের আষাঢ় মাসে বিবাহের সংবাদে, গানটি ১৩০৭ সালের বলেও মনে করা যেতে পারে। এ-ছাড়া, রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত, প্রজেক্স ইন্দিয়া দেবীর ১২৯৯ সালের “গানের বহি” গ্রন্থে দেখা যায় যে, পিছনের স্বতন্ত্র কাগজে ১৩০০ সাল থেকে ১৩০৪ সাল পর্যন্ত রচিত যে গানগুলি গুরুদেব নিজের হাতে লিখে রেখেছিলেন তার মধ্যে “কল্পনা”-র “বিবাহ-মঙ্গল” গানটি নেই। আরো তথ্য না পাওয়া পর্যন্ত এ গানটি যে কখন লিখেছিলেন সে বিষয়ে সন্দেহ থেকে যায়।

পূর্বেই বলেছি যে, পুরো খাতাটিতে এ পর্যন্ত যতগুলি পূজা পঞ্চায়ের হিন্দী-ভাড়া বাঙলা গান পাওয়া গেছে তার একটিতেও রচনার তারিখ দেওয়া নেই, কিন্তু দেখা গেছে যে, তারিখ বলানো অজ্ঞাত গানের কাছাকাছি পৃষ্ঠায় লেখা এই গানগুলির প্রায় সবই একই বছরের মার্ঘোৎসবের উপাসনার গানের তালিকায় স্থান পেয়েছে। মার্ঘোৎসবের গান রচনা ও তার প্রস্তুতির কাজ শুরু হোতো মাসখানেক আগে থেকে। প্রতি বছরেই গুরুদেব উৎসবের প্রয়োজনে হিন্দী গান ভেঙে বাঙলা গান রচনা করতেন, এবং তার অধিকাংশই গাইতেন হিন্দী গানের ওস্তাদরা, উৎসবের দিনে। এই দলের প্রধান গাইয়ে ছিলেন রাধিকা গোস্বামী। গুপ্তী গাইয়ে হিসেবে তাঁকে গুরুদেব বিরকম শ্রদ্ধা করতেন তা জানা যায় গুরুদেবেরই একটি লিখিত উক্তি থেকে। রাধিকা গোস্বামী প্রসঙ্গে গুরুদেব লিখেছেন :—

“রাধিকা গোস্বামীর কেবল যে গানের সংগ্রহ ও রাগরাগিণীর রূপজ্ঞান ছিল তা নয়, তিনি গানের মধ্যে বিশেষ একটি রস সঞ্চার করতে পারতেন। সেটা ছিল ওস্তাদির চেয়ে বেশি।”

এ যুগে হিন্দী-ভাড়া বাঙলা গান রচনাতে গুরুদেবের প্রধান সহায় ছিলেন রাধিকা গোস্বামী ।

১৩০৫ থেকে ১৩০৮ সাল পর্যন্ত, উপরোক্ত “তরী আমার হঠাৎ” এবং “ছুইটি হৃদয়ে একটি আসন” গান দুটি ছাড়া, গুরুদেবের আর কোনো গানই খাতায়ে নেই । সেজঙ্গে, রাধিকাবাবুর সহায়তার গুরুদেব হিন্দী-ভাড়া বাঙলা গান এই চার বছরে ক’টি বে রচনা করেছিলেন, তা এই খাতা দেখে বলা যাচ্ছে না । কিন্তু বেশ কিছু গান তিনি রচনা করেছিলেন এবং তার তালিকাও পাওয়া যায় ১৩০৫ থেকে ১৩০৮ সালের মাঘোৎসবের গানের কার্ণিচুটী থেকে । মাঘোৎসবে পাওয়া হিন্দী ঋপদ, ধামার, খেরাল ও টপ্পা অঙ্গের বাঙলা গানগুলি রাধিকাবাবুর কাছে পাওয়া হিন্দী গান ভেঙেই গুরুদেব রচনা করতেন । ১৩১১ পর্যন্ত উভয়ের যুগ্ম প্রচেষ্টায় এইরূপ গান রচনার ধারা অব্যাহত ছিল ।

১৩০৫ সাল থেকে তত্ত্ববোধিনী পত্রিকায় প্রকাশিত মাঘোৎসবের গানের তালিকা ।

১৮২০ শকাব্দ (১৩০৫ সাল) ।

প্রাতঃকালের উপাসনার গান—

- ১ । বিমল আনন্দে জাগ রে ।—বাহাদুরীটোড়ী, চিমাতেতাল ।
- ২ । শিপাসা হার নাহি মিটিল ।—ভৈরবী, কাওয়ালি ।
- ৩ । তুমি কাছে নাই বলে ।—কীর্তন ।
- ৪ । নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে । কীর্তন ।

“সন্ধ্যাকালে শ্রীযুক্তবাবু রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয় মধুর স্বরে বেদগান করিলেন ।”

সায়ংকালের উপাসনার গান—

- ১ । তব রাজ-সিংহাসন বিরাজিত ।—ইমনকল্যাণ, চৌতাল ।
- ২ । দিন ফুরাল হে সংসারী ।—ভীমপলশ্রী, আড়ারঠেকা ।
- ৩ । মধুর রূপে বিরাজ হে ।—ভিলককামোদ, ঝাঁপতাল ।
- ৪ । চিরসখা ছেড় না ।—বেহাগ, কাওয়ালি ।
- ৫ । মাঝে মাঝে তব দেখা পাই । কীর্তন ।
- ৬ । ওহে জীবন বরজ । কীর্তন ।

প্রাতঃকালের তালিকার প্রথম দুটি ভাড়া-গান। প্রথম গানটি রাধিকাবাবু কর্তৃক গীত হিঙ্গ মাস্টার্স ভয়েস-এর একটি রেকর্ড ছিল। সাক্ষ্যস্বত্বাধার তালিকার প্রথম গানটি গুরুদেবের নয়। পরবর্তী, তিনটি ভাড়া-গান। “মধুর রূপে” গানটি প্রথম ভাড়া হয়েছিল ১৩০৩ সালে। খাতার গানটি আছে। এধারের মাথোৎসবে অমলাদেবীকে দিয়ে রাধিকাবাবু গাইয়েছিলেন “চির সখা ছেড় না” গানটি। কীর্তন হরের “ওহে জীবন বলভ” গানটি ১৩০১ সালের ৮ই বৈশাখে রচিত। শ্রীযুক্ত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় বলেন, জ্যোতিব্রজনাথ ঠাকুরের স্ত্রী কাদম্বরী দেবীর মৃত্যুর কথা (মৃ: ১২২১—৮ই বৈশাখ) স্মরণ করে কীর্তনটি রচনা করেছিলেন।

১৮২১ শকাব্দ (১৩০৬ সাল)।

প্রাতঃকালের গান—

- ১। তোমারি নামে নয়ন মেলিছে।—আশাভৈরবোঁ, তেওড়া
 - ২। আজি শুভ শুভ প্রাতে।—দেওগাঙ্গার, চৌতাল।
 - ৩। রক্ষা কর হে। আসোয়ারি, চৌতাল।
 - ৪। সদা থাক আনন্দে। ঝট্ট, ঝাপতাল।
 - ৫। জানি হে যবে প্রভাত হবে। ভৈরবী, ঝাপতাল।
 - ৬। (আজি) প্রশমি তোমারে। বিভাগ, একতালা।
- সাক্ষ্যোপাসনার গান—

- ১। মহাবিশ্বে মহাকাশে। ইমনকল্যাণ, তেওরা।
- ২। দিনের বিচার কর। পুরবী, একতালা।
- ৩। তোমারি গেহে পালিত স্নেহে। খাষাজ, একতালা।
- ৪। হৃদি মন্দির ঘারে। কেদার, ধামার।
- ৫। আজি এ ভারত লজ্জিত হে। ভূপালি, কাওয়ালি।
- ৬। তোমারি সেবক কর হে। ছায়ানট, চৌতাল।
- ৭। স্থখহীন নিশিদিন। গৌড়মল্লার, কাওয়ালি।
- ৮। দিন বায় রে দিন বায়। পিলু, মধ্যমান।
- ৯। প্রভু খেলেছি অনেক। দেশ, একতালা।
- ১০। কে জানিত তুমি ডাকিবে। কীর্তন।
- ১১। বাপী তব ধার অনন্ত। আড়ান, চৌতাল।
- ১২। কেমনে রাখিবি তোরা। সিদ্ধুড়া, ঝাপতাল।

- ১৩। কুবন হইতে কুবনবাসী। বড়হংসসারঙ্গ, একতালা।
 ১৪। ভয় হস্তে তব অভয়। বেহাগ, চৌতাল।
 ১৫। ইচ্ছা হবে যবে। কালাংড়া, ঠুংরী।
 ১৬। প্রেমানন্দে রাখ পূর্ণ। সিদ্ধ, একতালা।
 ১৭। আমি সংসারে মন।—কীর্তন।
 “দিনের বিচার কর” দুই নম্বর গানটি গুরুদেবের নয়।

১৮২২ শকাব্দ (১৩০৭)।

সন্ধ্যাকালীন উপাসনার গান—

- ১। হৃদয়শশী হৃদি-গগনে। ইমনকল্যাণ, তেওরা।
 ২। প্রতিদিন তব গাথা। জিলক্বারোঁয়া, সুরফাঁকতাল।
 ৩। তোমারি রাগিণী জীবন। ইমন, তেওরা।
 ৪। মহানন্দে ছের গো তারে। তিলককামোদ, তেওরা।
 ৫। সখা হে মম হৃদয়ে। ছায়ানট, একতালা।
 ৬। প্রতিদিন আমি হে। কাফি, কাঁপতাল।

১৮২৩ শকাব্দ (১৩০৮)

প্রাতঃকালের উপাসনার গান—

- ১। মোরে ডাকি লয়ে যাও। রামকেলী, তেওরা।
 ২। বল দাও মোরে বল দাও। ভৈরবী, একতালা।

সন্ধ্যার উপাসনার গান—

- ১। মোরা সত্যের পরে মন।—ভূপনারায়ণ, একতালা।
 ২। আমার বিচার তুমি কর।—কেদারা, তেওরা।
 ৩। সফল কর হে প্রভু।—মল্লার, কাওয়ালি।
 ৪। আমি কি বলে করিব।—সিদ্ধুবারোঁয়া কাঁপতাল।
 ৫। ডাক মোরে আজি এ।—পরীক্ষ, কাওয়ালি।
 ৬। আমি জেনে শুনে তবু।—কীর্তন।

“পত ১১ই মাঘের রাজিকালের উপাসনায় যে বেদগান হইরাছিল তাহা হইল।—তমীষরাশাং পরমং মহেশ্বরং।”

১৩০৮ সালের মাঘোৎসবের সাঙ্ক্যোপাসনার প্রথম গানটি রচিত ও গীত হয়েছিল শান্তিনিকেতনে, ৭ই পৌষে, ব্রহ্মচর্য বিভাগের প্রতিষ্ঠা দিবসের কিছু পরে।

১৩০৩ সাল থেকে এ-পর্বন্ত মাঘোৎসবের গানের তালিকা লক্ষ্য করলে দেখতে পাবো যে, গুরুদেব সকালের উপাসনার গানগুলি রচনার সময় ব্যবহার করেছেন সকালবেলাকার রাগিণী। যেমন—

বাহাদুরীটোড়ী, ভৈরবী, আশাভৈরবী, দেওখাঁকার, আসোনারী, খট্ট, বিভাগ ও রামকলী।

সন্ধ্যা ও রাত্রির উপাসনার গানে পাচ্ছি সন্ধ্যা ও রাত্রির রাগিণী। রাগিণীগুলি :

শঙ্করাভরণ, ঝিঁঝিট, ইমনকল্যাণ, কেদারা, হাযীর, বাহার, দেশ, বেহাগ, মিশ্রহুরট, ছায়ানট, সিন্ধু, সাহানা, আড়ানা, বাছাগার, ভীমপল্লী, তিলককামোদ, পূরবী, ধামাজ, ভূপালী, গৌড়মল্লার, পিলু, সিদ্ধুড়া, বড়হংসসারঙ্গ, জিলফবারোয়া।

ব্যতিক্রম হিসেবে, ১৩০৬ সালের সাঙ্ক্যোপাসনার কালাংড়া রাগিণী ও ঠুংরি তালের একটিমাত্র গান পাওয়া যায়।

হিন্দী গানে দিন ও রাত্রিকে নানা প্রহরে ভাগ করে রাগরাগিণী গাইবার একটি রীতি বহু যুগ থেকে চলে আসছে। গুরুদেবও তাঁর গানের বেলায় এ নিয়মটিকে অবহেলা করতেন না। সকাল ও সন্ধ্যার উপাসনার গানের কথা বিবেচনা করে পূজাপর্বারের গান রচনার আরম্ভ যুগ থেকেই এ নিয়মটিকে গুরুদেব নির্ভর সঙ্গে পালন করে এসেছেন জীবনের শেষ পর্বন্ত।

মাঘোৎসবের গানগুলিতে যে ক’টি তাল গুরুদেব ব্যবহার করেছেন, তার মধ্যে, “ত্রিতাল”-টি কোথাও নেই। এর কারণ হলো, বর্তমানে আমরা যে তালটিকে মধ্যলয়ের খেয়াল-গানে “ত্রিতাল” নামে ব্যবহার করি, সেই তালের ছন্দকেই উর্দুবেশ শতকের বাঙলা দেশে বলা হতো “কাওয়ালি”। গুরুদেবের মধ্যলয়ের খেয়ালভাঙা বাঙলা গানগুলিতে এই কারণেই “ত্রিতাল”-এর পরিবর্তে “কাওয়ালি” নামটি রয়ে গেছে।

উপরোক্ত মাঘোৎসবের কয়েক বছরের তালিকায় যে গাতাটি কীর্ডন স্থানের গান আছে, তা হলো :—

১। তুমি কাছে নাই বলে ছেয় সখা তাই।

২। নয়ন তোমারে পার না দেখিতে।

- ৩। মাঝে মাঝে তব দেখা পাই।
- ৪। ওহে জীবন বলভ।
- ৫। কে জানিত তুমি ডাকিবে।
- ৬। আমি সংসারে মন দিয়েছিছ।
- ৭। আমি জেনে শুনে তবু ভুলে থাকি।

এই গান ক’টিতে স্বরের তারতম্য থাকলেও একতালা ছন্দে রচিত, কিন্তু এর উল্লেখযোগ্য বিষয় হলো এর প্রত্যেকটিতেই গুরুদেব নিজের আখর জুড়ে মাঘোৎসবের উপাসনায় গাইয়েছিলেন। ১৩০১ সালের “মেঘ ও রৌদ্র” গল্পের “এস এস ফিরে এস, বঁধু ছে ফিরে এস” গানটিতেই এক্সপ চেষ্টার পরিচয় প্রথম পেয়েছিলাম। কিভাবে আখর দিঘে গাইবার চং-এ গানটির কথা বাড়িয়েছিলেন, তা নিয়ে আমরা পূর্বেই আলোচনা করেছি। এর পূর্বে আখর দেওয়া কীর্তন একটিও রচনা করেননি। “এস এস ফিরে এস” গানটির চার বছর পরে অর্থাৎ ১৩০৫ সালে, নতুন উত্তমে আর একবার এইরূপ গান রচনায় তাঁকে হাত দিতে দেখা গেল। এবারের মাঘোৎসবের উপাসনায় কীর্তন গান ছিল মোট চারটি, ১৩০৬ সালে দুটি এবং ১৩০৮ সালে একটি। এর পরে আর কখনো এ ধরনের কীর্তন গান রচনা করেননি।

উপরোক্ত তালিকার “নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে” গানটি ১২২৩ সালের মাঘোৎসবে গীত হয়। “ওহে জীবন বলভ” গানটিই ৮ই বৈশাখ ১৩০১ সালে রচিত এবং “আমি জেনে শুনে তবু ভুলে থাকি” ও “মাঝে মাঝে তব দেখা পাই” গান দুটি প্রথম রচিত হয়েছিল ১২২১ সালে (১৮০৬ শকাব্দ)। প্রথম রচনা কালে এ-গান ক’টিতে আখর ছিল না, আখর বসিয়ে গাওয়ানো হলো এ-যুগে, প্রথম।

আখর-যুক্ত কীর্তন গান রচনার উৎসাহ এ-যুগে গুরুদেবের মনে জাগবায় কারণ মনে করি, শিলাইদহে জরিদারির পুণ্যাহ-দিনের উৎসবে বোগদানকারী কীর্তনওয়ালারা। প্রতি বৎসরেই এদের গান গুরুদেব যে শুনতেন, ১৩০১ সালে মুশালিনী দেবীকে লেখা তাঁর একটি চিঠি পড়ে তা মনে হয়। গুরুদেব মুশালিনী দেবীকে উৎসবের কথা জানিয়ে লিখলেন—

“কাল বাজনা বাজ উপাসনা ইত্যাদি করে পুণ্যাহ হয়ে গেল।

সন্ধ্যাবেলায় কাছারিতে একদল কীর্তনওয়ালা এসেছিল।

তাদের কীর্তন শুনতে রাত এগারোটাই হয়ে গেল।”

এটুকু সংবাদ থেকে পরিষ্কার বোঝা যাচ্ছে যে, তিনি খৈশ ধরেই কীর্তন গান শুনতেন।

জোড়াসাঁকোর বাড়ির উৎসবে কীর্তন সুরের নিজের গানগুলি গুরুদেব যে গাইতেন সে খবরও আমরা পাই ১৩০৬ সালের ১৩ই মার্চের এক উপাসনার সংবাদ থেকে। তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার এ-সংবাদটিতে আছে :—

“প্রার্থনার পর শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রবাবু তাঁহার নবরচিত স্মৃধুর কীর্তন আরম্ভ করিলেন—‘আমি স্থখ বলে দুখ চেয়েছিছ, তুমি দুখ বলে স্থখ দিয়েছ’ (সংসারে মন দিয়েছিছ)। আদি সমাজের কয়েকজন গায়ক এই কীর্তনে যোগদান করিলেন এবং সঙ্গে যুদ্ধ করতাল বাজিতে লাগিল, শ্রদ্ধাম্পদ শ্রীযুক্তবাবু হিতৈশ্বনাথ ঠাকুর মহাশয় হারমোনিয়ম বাজাইয়া সঙ্গীত এবং কীর্তনের মাধুর্যকে মধুরতর করিয়াছিলেন।”

এ-থেকে অস্বাভাবিক বার যার যে, কীর্তনওয়ালাদের মত দৌহার, খোল ও করতাল যোগেই বাড়ির উৎসবাদিতে গুরুদেবের কীর্তন সুরের গানগুলি গাওয়া হতো।

১৩০৮ সালের ৭ই পৌষে শান্তিনিকেতনে বিদ্যালয় প্রতিষ্ঠিত হলো। ১৩০৯ সালের গ্রীষ্মের ছুটির পর গুরুদেব ঝণালিনী দেবীকে লেখানে নিয়ে এলেন। ঝণালিনী দেবীকে দেখা গেল গুরুদেবের পাশে আশ্রম-পরিবারের মাতারূপে। কিন্তু, এখানে আসার পরেই তিনি অসুস্থ হয়ে পড়েন। তাঁকে ভাদ্র মাসে কলকাতায় নিয়ে যাওয়া হলো চিকিৎসার উদ্দেশ্যে। কোন ফল হলো না। অগ্রহায়ণ মাসের ৭ তারিখে তিনি দেহত্যাগ করেন। মাসের শেষ দিকে গুরুদেব পুত্রকন্ডাসহ বিদ্যালয়ে ফিরে এলেন। ঝণালিনী দেবীর মৃত্যুর বেদনা গুরুদেব কিভাবে বহন করেছিলেন তার পরিচয় তিনি রেখে গেছেন তাঁর “স্মরণ” কাব্য-গ্রন্থের কবিতাগুলোতে। এই কবিতাগুলোর অধিকাংশই প্রথম লিখেছিলেন আমাদের এই আলোচ্য খাতাটিতে। সব ক’টি কবিতার নিচেই আছে রচনার তারিখ। তা থেকে বোঝা যায় যে, ২২শে অগ্রহায়ণ থেকে ১লা মাঘ পর্যন্ত ঝণালিনী দেবীর মৃত্যুর বেদনার গুরুদেবের মন কতখানি গভীরভাবে আচ্ছন্ন। ১৮ই অক্টোবর, দীনেশচন্দ্র সেনকে লেখা, গুরুদেবের একটি চিঠিতেও একধার সাক্ষর মেলে। তিনি লিখেছেন ;—

“প্রিয়বরেন্দ্র,

ঈশ্বর আমাদের যে শোক দিয়েছেন তাহা যদি নিরর্থক হয় তবে তার মত এমন

বিড়ম্বনা আর কি হইতে পারে। ইহা আমি মাথা নীচু করিয়া গ্রহণ করিলাম। যিনি আপন জীবনের দ্বারা আমাকে নিরন্তর সহায়বান করিয়া রাখিয়াছিলেন তিনি মৃত্যুর দ্বারাও আমার জীবনের অবশিষ্ট কালকে সার্থক করিবেন। তাঁহার কল্যাণী স্মৃতি আমার সমস্ত কল্যাণ কর্মের নিত্যসহায় হইয়া আমাকে বলদান করিবে।”

এইরূপ মানসিক অবস্থাতেই শান্তিনিকেতন থেকে তাঁকে যেতে হলো কলকাতায় আসন্ন মাঘোৎসবের প্রয়োজনে। এই উৎসবের উপযোগী গান রচনার দায়িত্ব প্রধানত তাঁর উপরেই থাকাতো এবারেও মাঘোৎসবের সকাল ও সন্ধ্যার উপাসনার অল্পে অনেকগুলি গান নতুন করে তিনি রচনা করলেন। কিন্তু এবারের গানে প্রকাশ পেল মৃত্যুর গভীর বেদনার অশান্ত মনকে শান্ত করার এক আকুল আবেদন। চেষ্টা করেছেন, মনে যে দুঃখের গভীর অন্ধকার নেমেছে তাকে অতিক্রম করতে।

১৮২৪ শকাব্দের (১৩০৯) মাঘোৎসবের গানের তালিকা :

প্রাতঃকালের উপাসনার গান—

- ১। পান্থ এখন কেন অলসিত অঙ্গ।—ললিত, সুরফাঁস্তা।
- ২। স্বপন যদি ভাঙিলে রজনী প্রভাতে।—রামকেলি, একতালা।
- ৩। মনোমোহন গহন যামিনী শেষে।—আসাবরি, বাঁপতাল।
- ৪। আছে দুঃখ আছে মৃত্যু।—বিভাস, একতালা।
- ৫। দুঃখ রাতে হে নাথ কে ডাকিলে।—সফাঁদা, আড়া।
- ৬। আনন্দ তুমি স্বামী মঙ্গল তুমি।—ভৈরবী, সুরফাঁস্তা।
- ৭। সংসার যবে মন কেড়ে লয়।—ভৈরবী, বাঁপতাল।
- ৮। যদি এ আমার হৃদয় দুয়ার।—সিদ্ধ ভৈরবী, বাঁপতাল।
- ৯। তোমার পতাকা যারে দাও। ভৈরবী, ঠুংরি।

রাত্রিকালের উপাসনার গান—

- ১। ঘাটে বসে আছি আনমনা।—পূরবী, একতালা।
- ২। সংসারে তুমি রাখিলে।—ইমনকল্যাণ, বাঁপতাল।
- ৩। অঙ্গ লইয়া থাকি তাই।—ছায়ানট, একতালা।
- ৪। এ ভারতে রাখ নিত্য প্রভু।—সুরট, চৌতাল।
- ৫। দুয়ারে দাঁও ঘোরে রাখিয়া।—সুরটমল্লার, একাদশী।
- ৬। মল্লিলে মম কে আসিলে।—আড়ানা, একতালা।
- ৭। বাজাও ঢুঁমি কবি।—বাহার, সুরফাঁস্তা।

- ৮ শূন্য হাচ্ছে কিয়ি হে ।—কাফি, জুয়কাঁজা ।
- ৯ নিবিড় ঘন আঁধারে ।—সাহানা, নবতালী ।
- ১০ আমাদের কর জীবন দান ।—শঙ্করা, চৌতাল ।
- ১১ তোমার অসীমে প্রাণমন ।—বেহাগ, কাণ্ডওয়ালি ।
- ১২ গভীর রজনী নামিল হৃদয়ে ।—গরুজ, রূপকড়া ।
- ১৩ শান্ত হ রে মম চিত্ত ।—বি'বিট, টুংরি ।

এই তালিকার 'সংসার হবে মন,' 'যদি এ আমার,' 'তোমার গতাকা,' 'ঘাটে বসে আছি,' 'সংসারে তুমি রাখিলে,' 'অল্প লইয়া থাকি তাই' এবং 'তোমার অসীমে,' এই সাতটি গান ১৩০৮ সালের 'নৈবেদ্য' কাব্যগ্রন্থে পূর্বে মুদ্রিত। 'শান্ত হ রে মম চিত্ত' এবং 'পাছ এখন কেন অলসিত' গান দুটি যথাক্রমে ১৩০৩ এবং ১৩০৪ সালে রচিত।

এবারকার মাঘোৎসবের জন্ত নতুন গান রচনা করেছিলেন—

- ১। স্বপন যদি ভাঙিলে ।
 - ২। আছে দুঃখ আছে মৃত্যু ।
 - ৩। দুঃখ রাতে হে নাথ কে ।
 - ৪। আনন্দ তুমি স্বামী ।
 - ৫। দুয়ারে দাঁও মোরে রদখিয়া ।
 - ৬। মন্দিরে মম কে ।
 - ৭। নিবিড় ঘন আঁধারে ।
 - ৮। গভীর রজনী নামিল হৃদয়ে ।
 - ৯। মনপ্রাণ কাড়িয়া লও হে নাথ ।
- ১০ নব্বয় গানটি মাঘোৎসবে গাওয়ানো হয়নি উপরের তালিকার মোট পাঁচটি গান হিন্দী-গান থেকে ভাঙা।

- ১। স্বপন যদি ভাঙিলে।—(হিন্দী)

আরা মরি বাঙুরী
মরুকে গরী'রি
চৌট লজববা
ছেলত্ রখবা ।
বার ছুটে হার টুটে
করকৌ করকৌ ছুরিরা হু

৩। ছুঁব রাতে হে।— (হিন্দী)

রক্তরাত মাত আয়ে পিয়া
বাত কহতা ইত আয়ে পিয়া
অজহঁ সহে নিদ পিয়া
নৈনা রতনারে
চাল চলতা ইত রাত আছে পিয়া ।

৪। আনন্দ তুমি স্বামী।— (হিন্দী)

ওকার মহাদেব শঙ্কর তুম
(পূর্বে এ গানটি নিয়ে আলোচনা করা হয়েছে)

৬। মন্দিরে মম কে।— (হিন্দী)

সুন্দরো লগো হাঁয় পিয়াবা
চপল চপল চখন লখন
দূর দূর মূর মূর ফিবি মুচকানি বাণী ।
লটকি চলনি মুকুট সুকন
আকুটি কুটিং অলক ঝলক
হলকানি কুড়ল কপলনি আনি আনি ।

গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘সঙ্গীত-চন্দ্রিকা’ গ্রন্থের ২য় খণ্ডে এ গানটি আছে,
কিন্তু সর্বত্র কথা এক নয় ।

৯। মনপ্রাণ কাড়িয়া লও হে।— (হিন্দী)

হাসি হাসি গারোয়া লগবে, কনহইয়া মোকো—
বাঁশরী বজাবে মেরে জিন্নাকো লোভাবে প্যারে ।
সুখ সে কটা সাটা রয়ন শ্রাম সভা
গুত প্রাতা জিন্না ছীন লে যাবে প্যারে ।

এই তালিকার ‘দুয়ারে দাও মোরে রাখিয়া’ এবং ‘নিবিড় ঘন আধারে,’ তালের দিক থেকে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য গান ৭ কারণ, গান দুটির তাল সম্পূর্ণ নতুন এবং গুরুদেবেরই নিজস্ব সৃষ্টি । প্রথম গানের তালের নাম দেওয়া হয়েছে ‘একাদশী’, তালটি পুরো ১১ মাত্রার এবং ৩।২।২।৪ মাত্রা-ভাগে বিভক্ত । দ্বিতীয়টির নাম ‘নবতাল’—মোট ৮টি মাত্রায় বিভক্ত, এর মাত্রা ভাগ হলো ৩।২।২।২ । নতুন তালে নিজের গান রচনার চেষ্টা এর পূর্বে গুরুদেব আর করেননি । ‘গভীর রজনী’ গানটিতে অপ্রচলিত ‘রূপকড়া’ তালটি গুরুদেব এবারেরই প্রথম ব্যবহার করলেন ।

‘আছে দুঃখ আছে মৃত্যু’ গানটি বর্তমানে খুবই পরিচিত। কিন্তু মৃণালিনী দেবীর মৃত্যুর বেলনার আবেগে এটি যে রচিত, এই পকেটবুক-এর সাহায্যে এখানেই তা প্রথম জানা গেল। খাতায়, গানটির প্রথম কলি ছিল :—

“মৃত্যু শোক দুঃখ পরে শুভ্র রাগে। .

আছে দুঃখ আছে মৃত্যু

বিরহ নহন লাগে।

তবু আনন্দ জাগে হে”

‘মাতের পংক্তিতে ছিল—‘বসন্তে কুসুম বিকাশে অনন্ত রাগে।’ আর শেষের পংক্তিতে আছে—‘এই পূর্ণতার পারে কবি স্থান মাগে।’

‘গভীর রজনী নামিল হৃদয়ে’ গানটি লিখে দু’বার কাঁটাকুটি করে তৃতীয়বারে সম্পূর্ণ করেন। প্রথমবারে ছিল :—

“অসীম মনলে মিলিল মাধুরী

খেলা হল সমাধান।

চপল চঞ্চল লহরী লীলা

অতলে হল অবসান।”

গানটির এটি সঞ্চারী কলি। এটি কেটে, দ্বিতীয়বারে লিখলেন :—

“মধুর সন্ধ্যা নামিল হৃদয়ে

আর কোলাহল নাই

রহি রহি শুধু হৃদয় সিক্ত

ধ্বনি শুনিবারে পাই।

সব আকাঙ্ক্ষা চিন্তে আসে ফিরে

গভীর আঁধার ঘনায় বাহিরে

একটি দীপ শুধু হের রে অন্তরে

নিভুতে জলে এক ঠাই।”

এটিও বাতিল করা হলো। তৃতীয়বারে লিখলেন—

“গভীর রজনী নামিল হৃদয়ে

আর কোলাহল নাই।”

—ইত্যাদি বাকি কলির

পংক্তির সঙ্গে বর্তমান গ্রন্থে মুদ্রিত পংক্তির পার্থক্য নেই। খাতায় ‘গভীর’ শব্দটি লিখেও কেটে দেওয়া হয়েছিল।

আমরা এতদিন জানতাম, গুরুদেব ঝগালিনী দেবীর মৃত্যুর বেদনার আবেগ কেবলমাত্র ‘স্বরণ’ গ্রন্থের কবিতাগুলিতে নানারূপে প্রকাশ করে গেছেন, কিন্তু গানের সুরেও যে সেই বেদনার প্রকাশ ঘটেছিল একথা তিনি নিজে কোথাও প্রকাশ করেননি বলে—‘আছে দুঃখ আছে মৃত্যু’, ‘দুঃখ রাতে, হে নাথ কে’, ‘আনন্দ তুমি স্বামী’, ‘নিবিড় ঘন আঁধারে’, ‘গভীর রজনী নামিল’ প্রভৃতি গানগুলির রচনার সঠিক কারণ এতদিন খয়া পড়েনি। ঝগালিনী দেবীর মৃত্যুর পরিপ্রেক্ষিতে ১৩০২ সালের মার্চোৎসবের গানগুলি ভালো করে বিচার করলে সেবারকার উপাসনার প্রকৃত মর্ম অতুর্ধাবন করা সহজ হয়। গুরুদেব চাইছেন, মৃত্যুর বেদনাকে সহায় করে চিরন্তন আনন্দের জগতে পৌঁছতে।

মার্চোৎসবের গানের পরেই আছে ‘জয় হোক তব জয়’ গানটি। আচার্য জগদীশচন্দ্রকে লেখা, বিখ্যাতরত্ন কর্তৃক প্রকাশিত গুরুদেবের পত্রগুচ্ছের সমষ্টি ‘চিঠিপত্র’ গ্রন্থের বর্ষ খণ্ডে, এ-গানটির পরিচিতিতে বলা হয়েছে—“ভারত-সঙ্গীত সমাজ’ জগদীশচন্দ্রকে সম্বর্ধনা জ্ঞাপনের জন্ত একটি ‘সারস্বত সম্মিলন’-এর আয়োজন করেন (১২ মাঘ, ১৩০২ বা ২ ফেব্রুয়ারি, ১৯০৩ তারিখে) ...অমৃতানন্দের জন্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর নিম্নলিখিত সঙ্গীত রচনা করিয়াছিলেন :—‘জয় হোক তব জয়।’”

“এই গানটি ‘বন্দনা’ নামে, ১৩০২ ফাল্গুন-সংখ্যা ভারতী পত্রে, নিম্নমুদ্রিত সম্পাদকীয় মন্তব্য-সহ প্রকাশিত হয়—

‘এই বৎসর সারস্বত উৎসবকালে বিজ্ঞানাচার্য জগদীশচন্দ্র বহুকে কলিকাতায় বিভিন্ন সমাজ ও সম্প্রদায় হইতে সম্মান ও অর্থ প্রদত্ত হইয়াছে। এই সঙ্গীতটি তদুপলক্ষ্যে রচিত’।”

এরপরে আছে দুটি বিবাহের গান। গান দুটি ১৩০২ সালের ২২শে জ্যৈষ্ঠের আগে কোনো এক সময়ে রচিত। গান দুটিতে তারিখ না থাকায় কোন্ আত্মীয়ের বিবাহের জন্তে রচনা করেছিলেন, তা সঠিক বলা যাচ্ছে না। তবে জানা যায় যে, গুরুদেবের অত্যন্ত স্নেহের আত্মপুত্র সুরেন্দ্রনাথ ঠাকুরের বিবাহের দিন ছিল ১৪ই আষাঢ়, ১৩১০ সাল। মনে হয়, এই বিবাহের পূর্বে জ্যৈষ্ঠ মাসে এ-দুটি গান গুরুদেব রচনা করেছিলেন। গান দুটি হলো :—

“যে তব নীধানি ভাগ্যে দুজন” এক

“দুজনে যেথায় মিলিছে সেথায়।”

খাতাটিতে এরপর পাতার পর পাতা কবিতা ছাড়া গান নেই। বেশ কয়েক মাস

পরে, একেবারে ১৩১১ সালের জ্যৈষ্ঠ ও আষাঢ় মাসের পাওয়া গেল আটটি গান।
গান ক'টি পর পর লেখা আছে রচনার সময় ও স্থানের উল্লেখসহ। যেমন:—

১। মন তুমি, নাথ, লবে হ'রে।

—২০শে জ্যৈষ্ঠ। ১৩১১। শান্তিনিকেতন।

২। দাঁড়াও আমার জঁখির আগে।

—২২ জ্যৈষ্ঠ। ১৩১১। শান্তিনিকেতন।

৩। আজি যত তারা তব আকাশে।

—২৪শে জ্যৈষ্ঠ। ১৩১১। শান্তিনিকেতন।

৪। গরব মম হরেছ, প্রভু।

—২৫শে জ্যৈষ্ঠ। ১৩১১।

৫। সবার মাঝে তোমারে।

—২৬শে জ্যৈষ্ঠ। ১৩১১।

৬। যে কেহ মোবে দিয়েছ স্থখ।

—২৬শে জ্যৈষ্ঠ। ১৩১১।

৭। কি স্থর বাজে আমার প্রাণে।

—২৩শে আষাঢ়। ১৩১১। মজফ্‌ফরপুর।

৮। তুমি যে আমারে চাও।

—২৩শে আষাঢ়। ১৩১১।

এই আটটি গানের রচনাকালের সঙ্গে মোহিতচন্দ্র সেন সম্পাদিত কাব্য-গ্রন্থাবলীর ‘গান’ খণ্ডের প্রকাশকাল একটি জটিলতার সৃষ্টি করেছে বলে মনে হয়। গ্রন্থাবলীর অষ্টম খণ্ডটি হলো গানের সংকলন। এ-খণ্ডটি যে ১৩১০ সালে মুদ্রিত, তারও উল্লেখ আছে মুদ্রকের নাম ও ঠিকানার নিচে। অথচ গ্রন্থের ৩২৩ থেকে ৩৩১ পৃষ্ঠায় ১৩১১ সালের এই আটটি গান মুদ্রিত। এই গান ক'টির সালের সঙ্গে ‘গান’ খণ্ডের প্রকাশ সম্পর্কিত সালের এইরূপ অসামঞ্জস্য কেন দেখা দিয়েছিল, তা বলি।

১৩১০ সালে প্রকাশিত ‘সমালোচনী’ নামক একটি মাসিক পত্রিকার ৮ম সংখ্যার একটি বিজ্ঞপ্তিতে জানান হয়েছিল যে কাব্যগ্রন্থাবলী মোট ৮ খণ্ডে বিভক্ত, তার ৭ম খণ্ডটি হল গানের সংকলন এবং ২ম খণ্ডটি হল নাটকের। কিন্তু পত্রিকাটির পরবর্তী ২ম সংখ্যার বিজ্ঞপ্তিতে ছিল “গ্রন্থাবলী প্রধানত নয় খণ্ডে সমাপ্ত হইতেছে। আট খণ্ড প্রকাশিত হইয়াছে। গান খণ্ড চৈত্র মাস মধ্যে

প্রকাশিত হইবে।" গান ষণ্ড সম্পর্কে একই বিজ্ঞপ্তি পত্রিকাটির পরবর্তী ১২নং ও ২১ সংখ্যাতেও ছিল। এর দ্বারা সহজেই অনুমান করা যায় যে কাব্যগ্রন্থের বিভিন্ন খণ্ডগুলি সংখ্যানুযায়ী পরপর মুদ্রিত হতে পারেনি। অন্তত গান ষণ্ডের ক্ষেত্রে তাঁর ব্যতিক্রম ঘটেছিল। সেটি চৈত্র মাসে প্রকাশিত হবে বলা হলেও, হয়নি। ১৩১১ সালের আষাঢ় মাসের পর কোন এক সময়ে মুদ্রিত হয়েছিল বলেই ধরে নিতে হবে। তা না হলে ঐ গান ক'টি প্রত্যাশীতে কিছুতেই স্থান পেতে পারে না।

১৩১১ সালের ৬ই মাঘ মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর জোড়াসাঁকোর মেহত্যাগ করেন। স্বভাবতই পরিবারের সকলের মন এই মৃত্যুর আঘাতে বিষন্ন। এইরূপ মানসিক অবস্থার মধ্যে গুরুদেব এবারের মাঘোৎসবের জন্য একটির বেশী নতুন গান রচনা করতে পারেননি। গত জ্যৈষ্ঠ মাসের গান থেকে রাখলেন পাঁচটি গান, ১৩০৮ সালের 'নৈবেদ্য' থেকে নিলেন দুটি, আরো দুটি গান অন্তের লেখা। মাত্র একটি গান গুরুদেব এবারে হিন্দী থেকে ভেঙেছিলেন। সব মিলিয়ে গানের সংখ্যা ছিল দশ। গানগুলি হলো :—

১৮২৬ শকাব্দ (১৩১১)

সান্ন্যাকালের উপাসনার গান—

- ১ শক্তিরূপ হের তার (ভাঙা গান)—ইমন, চোতাল।
- ২ (আমার) মন তুমি, নাথ, লবে হ'রে।—ছায়ানট, কাপতাল।
- ৩ গরব মম হয়েছ, প্রভু।—দেশমুজার, ধামার।
- ৪ নিশীথশয়নে ভেবে রাখি—বাগেলী, তেওরা।
- ৫ সকল গর্ব দূর করি দিব।—আড়ানা, একতাল।
- ৬ যে কেহ মোরে দিয়েছ।—কাফি, তেওরা।
- ৭ ঐ যে দেখা যায় (অন্তের গান)—সিদ্ধুবিজয়, তেওরা।
- ৮ এ কি এ মোহের ছলনা (অন্তের গান)—কাফিকানাড়া, কাওয়ালি।
- ৯ পাঁড়াও আমার আখির।—বেহাগ, তেওরা।
- ১০ আজি যত তারা তব—সুম-খাম্বাজ, ঠুংরি।

মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের মৃত্যুর পরে এতদিনকার এই বৃহৎ একাদশবর্তী পরিবার বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ল। জোড়াসাঁকোর বাড়ীর গুস্তাধি সর্দারদের বৃহৎ আসরটি ভেঙে গেল। গুরুদেব শান্তিনিকেতনের বিভাগায়ের ছাত্রদের শিকা

স্বদেশীয় কালের প্রতি অধিক মনোযোগ দেবার সুযোগ পেলেন। সেই সঙ্গে
স্বদেশবাসীর গান রচনার আবেগও, এখন থেকে নতুন খাতে বইতে লাগল।
এখনকার গানে শান্তিনিকেতনের প্রকৃতি বিশেষ স্থান পেল। শান্তিনিকেতন
ও কলকাতার উৎসবের প্রয়োজনে হিন্দী-ভাড়া বাংলা গান রচনার পথ ত্যাগ
করে শুধুমাত্র সম্পূর্ণ স্বাধীনভাবে চলতে শুরু করলেন। যেখা মিল পজা পর্যায়ের
গানগুলিতে নতুন ভাব ও রসের আবেগগর্ভিত নতুন রূপ।

নির্দেশিকা

গান ও কবিতা

অ

অতি রোষ মনে রাজপুত্র সবে—১৪৩
অতীত গৌরব বাহিনী মম বাণী—২০৪,
২০৫
অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী—১৭৭, ১৯৩,
১৯৫, ১৯৬, ১৯৮
অল্প লইয়া থাকি তাই—২৩৫, ২৩৬
অসীম মণ্ডলে মিলিল—২৩৮
Of all the wives as ever—৪৬

আ

আইকি মেলডীজ—২৫
আকুল কেশে আশে—১৭৪
আছে দৃশ্য, আছে মৃত্যু—২০৫, ২০৬,
২০৮, ২০৯
আজি এ ভাবত লজ্জিত হে—২৩০
আজি কোন্ ধন হতে—১৯৩, ২০৯
আজি প্রণামি তোমাতে চলিব—২৩০
আজি মম মন চাহে—১৯৪, ২০৯, ২১০
আজি যত তাবা তব আকাশে—১৫৩, ২৪০
আজি শব্দ শব্দ প্রাতে—২৩০
আজি হৃদি আসনে তোমাতে—১৯৩, ২০৯,
২১০
আনন্দ উষাকালে মণ্ডল ববি—২১৬
অনন্দ তুমি স্বামী—২১৬, ২৩৫, ২৩৬,
২৩৭, ২৩৯
আমরা না-গান গাওয়ার দল—১৯১
আমরা ছুত-পেরেতেব দল—১৯০
আমরা লক্ষ্মীছাড়াব দল—১৭০, ১৮৪,
১৮৮, ১৮৯, ১৯০
আমার স্বপ্নের মিলে—৬১,
আমার অশ্রুসিক্ত শূন্য-পানে—১২৭
আমার কী বেদনা সে কি জানি—১০০
আমাব নরলীতোমার নরনজলে—৮০

আমার প্রাণের পবে চলে গেল—৫১, ৫২
আমার বিচার তুমি করো—২৩১
আমার মন তুমি, নাথ, লবে হরে—২৪০,
২৪১
আমার মন মানে না—দিনরজনী—১৬১,
১৬৪, ১৬৮, ১৬৯
আমাব সভা মিথ্যা সকলই ভুলানে—১৯৩,
২০৯

আমাব সোনার বাংলা—৬৬

আমার হিষাব মাঝে লুক্কিরিয়েছিলে—১০০

আমাবে করো জীবন দান—২৩৬

আমি কান পেতে রই—১০০

আমি কি বলে করিব নিবেদন—২৩১

আমি কেবলই স্বপন করছি বপন—২১৮

আমি চাহিতে এসেছি শব্দ একখানি—২১৮

আমি চিনি গো চিনি তোমাতে—১৭০

আমি জেনে শব্দে তব ভুলে থাকি—২৩১,
২৩৩

আমি তারেই খুঁজেই বেড়াই—১০০

আমি সংসারে মন দিয়েছি নদ—২৩১, ২৩৩

আমি শব্দ বলে শব্দ চেয়েছি নদ—২৩৪

আমি তবে সহচরী—১৯১

আরো ফাগুন বাড়ে মান—২২৬

আর কত দূবে আছে সে—১৯৩, ২০৯

আর না, আর না, এখানে আর না—৫৭

আরো জাঘাত সইবে আমার—১৭৭

আলোক-চোবা লুক্কিরিয়ে এল—১২৭, ১৩১,
১৩২

আহা, আজি এ বসন্ত—৩৮

আহা আজি মোর—১৭০

আহা জাগি পেহালো বিজয়ী—১৭৩,
১৭৭, ১৮৬

আরা মরি বাঙালী—২০৬

Ave Maria—৪০, ৪৩, ৪৬

ইছা হবে কবে লইয়ো—১৫০, ২০৯
 If—৩৯, ৪৩, ৪৬
 In the gloaming—৪০, ৪৬,
 India's Prayer—২০৩, ২০৪
 Ye bank and braes—৪৬
 Estudiantina—৪০

উ

উজ্জ্বল কর হে আজি আমারে—১৯৩, ১৯৪
 উঠরে মলিন মৃৎ—১৭০, ১৯৪
 উঠি চল সন্দিগ্ধ আইল—২১৮, ২২৪, ২২৫
 উঠি চল সন্দিগ্ধাচরণি আলী—২২৪
 উঠি চল সন্দিগ্ধ নাচত রি আলি হৃদ—২২৪

এ

এ কি মোহের ছলনা—২৪১
 এ কি সত্য সকলই সত্য—২১৮, ২২৩
 এ কী আকুলতা ছুবনে—১৫১, ১৫২, ১৭০, ১৭৭
 এ কী করুণা, করুণাময়—১৭৭, ২০৯
 এ পরবাসে যবে কে হার—১৭৬
 এ ভরা বাদর মাহ ভাদর—১৭৭
 এ ভারতে রাখো নিত্য—২৩৫
 এ শব্দ অলস মারা—৫২
 এই করেছ ভালো নিষ্ঠুর—১৭৭
 এই তো ডাক্তার লেগেছিল—৫২
 এই বেলা সব মিলে—৫৫
 এক ভেঁরে বাঁধা আছি—৫৫
 এক দিল চিনে নেবে তারে—৮১
 এত রূপ শিখেছ কোথা—৫৫
 এনেছি মোরা, এনেছি মোরা—৩৬, ৩৭
 এবার চলিল তব—২১৮
 এবার বৃদ্ধি ভোলায় বেলা—৭৯
 এস এস ফিরে এস, বৃদ্ধ হে—৫৯, ২৩৩
 এস এস ফিরে এস, নাথ হে—১৭১
 এস এস বসন্ত ধরাউলে—৫২, ৫৯
 এস গো নৃতন জীবন—১৭৩
 এস নীলবনে ছায়াবীথিভঙ্গে—১৫৬
 এস হে এস, বরেন্দ্র সন্মহান—২২৫
 এস হে বৃদ্ধ ফিরে এস—৫৯

২৪৪

এ আসে এ অতি ভৈরব হরষে—১৮৭
 এ যে দেখা যার—২৪১

ও

ও দেখাবি রে ভাই—৩৬
 ও ভাই কনাই, কারে—১৯২
 ওগো কাঙাল আমারে—৫৯, ২১৮
 ওগো নবীন অতিথি—১৭০
 ওগো ভাগ্যদেবী পিতামহী—১৭০, ১৯০, ২২২
 ওঠো রে মলিন মৃৎ—১৮৪
 ওরা অকারণে চঞ্চল—১৫৫
 ওরে গৃহবাসী, খোল ম্ময়—১৫৬
 ওরে চিররেখা ডোরে—১৫৬
 ওলো সই, ওলো সই—১৭০, ১৭৪, ১৭৮
 ওহে জীবনবল্লভ—২২৯, ২৩০, ২৩৩
 ওহে অনাদি অসীম সুনীল—১৭০
 ওহে দয়াময়, নিখিল আশ্রয়—৩৬
 ওহে নবীন অতিথি—১৬৯
 ওহে সন্দর, মম গৃহে—১৭৪
 ওঙ্কার মহাদেব শঙ্কর—২১৬, ২৩৬
 Won't you tell me—২৬, ৪৬

ক

কত কাল পরে বল ভারতরে—১৪১, ১৪৩, ১৪৪, ১৫৫
 কত বার ভেবেছিন্দু—৩৬, ৪৩
 কর তাঁর নামগান—১৫০
 কালী কালী বলো বে আজ—২৮, ৩৭, ৪৮, ৫৬
 কালী নাম চিন্তন কববে—২২৩
 কী রাগিণী বাজালে হৃদয়ে—১৭৪
 কী সুর বাজে আমার প্রাণে—২৪০
 কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি—৫৯
 কে আমারে যেন এনেছে ডাকিয়া—৫২
 কে উঠে ডাকি মম বন্ধনীরে—১৭৪, ১৯২
 কে এসে চলে যায় ফিরে—২২৬
 কে জানিত তুমি ডাকিবে—২৩০, ২৩৩
 কে দিল আবার আশ্রয়—১৭৩
 কে বলিলে আজি হৃদয়সনে—১৭৬, ১৭৭, ২১৮, ২২৩, ২২৫, ২২৬

কে যার অমৃতধামধারী—১১৩, ১১৪,

২০৯

কেন ধবে রাখা, ও বে যাবে—২১৭

কেন পান্থ এ, চঞ্চলতা—১৫৫

কেন বার্তাও কাকিন কনকন—২১৭, ২২০,

২২১

কেমনে রাখিব তোরা ভারে—২৩০

কোথায় জুড়াতে আছে ঠাই—৫৬

কোথায় পাষ ভারে—১৮

কবন রূপ বনি হো—২১৫

কঙ্কন বা মোরী লাগে—১১৪

কোমল বেলে, এরী বহা—১১৪

কোহি নহি আপনা—১০৮

কোন রূপ বনে হো—২১০

কি করি সজনি বনে—১৫১

কুঞ্জ কুটারেব স্নিগ্ধ অলিঙ্গের—২২৭

Cavatina—৪০

খ

খাঁচাব পাখি ছিল—১৬১

খেলাব সাখি, বিদায় স্মার—১৫৯

গ

গভীর রজনী নামিল হৃদয়ে—২৩৬, ২৩৮,

২৩৯

গল্পব মম হবেছ প্রভু—২৪০

গহন কুসুম কুঞ্জ মাঝে—৬২

গহনে গহনে যা রে তোরা—৫৭

গানগালি মোর শৈবালেরই দল—১৫৫

গান ধবেছেন গ্রীষ্ম কালে—১১২

গর্বেছি বৃদ্ধা গান—২২০

Galops—৪৬

Go where glory waits thee—৪৬

Good-bye, Sweet heart—২৬, ৪৬

Goodnight, Good night—৪৬,

৬

ঘ

ঘরে রৈছে না মিলে—১০৮

ঘাটে ঘসে আছি আলমনা—২০৫, ২০৬

চ

চিত্ত পিপাসিত রে—১৭৩

চির সখা, ছেড়োনা মোরে—২৭৬, ২৭৭,

২২৯, ২৩০

ছ

ছাড়ব না ডাঙি জাডব না—৫৭

জ

জনগণমন-অধিনায়ক—২০৩, ২০৪, ২০৫

জব হোক তব জয়—২০৯

জাগ আলসশয়নবিলাস—১২৭, ১৩১, ১৩৩

জাগোবে আজি জাগোবে—২১০

জাগো, হে রত্ন, জাগো—১২৭, ১৩১, ১৩২

জানি হে হবে প্রভাত হবে—২৩০

ঝ

ঝর ঝর বরষে—১৬২, ১৭০

ঝব ঝব ববষে—১৬৯, ১৭১

ট

টাকুরিমা আঁচরা মোরে—১৯০, ২০৯, ২১০

টাকুরি নামে শ্যাম-কল্যাণের—১০৫

ড

ডাকো মোবে আজি এ নিশীথে—২৩৯

Darling, you are—২৬, ৪০, ৪৬

Drink to me only—৪০, ৪৬

Dames de Seville—৪০

ড

ডব রাজ সিংহাসনে—২২৯

ডব্দ মনে রেখো—৫৯

ডবে আর সবে আর—২৮, ৩৭

ডবী আমার হঠাৎ ডবে যার—২২৬, ২২৮,

২২৯

ডিমির দুয়ার খোলো—১৭৭

ডুই আররে কাছে আর—৩৬

ডুমি কাছে নাই বলে—২২৯, ২৩২

ডুমি কি কেবলি ছবি—৫৯

ডুমি কেমন করে গান কলছে—১৭৭

ডুমি বে আমারে চাও—২৪০

ডুমি বুতন কি ডুমি চিরন্তন—১৬২, ১৬৯

ভূমি কেয়ে না এখনি—১৭৪
 ভূমি রবে নীরবে হৃদয়ে ঝড়—১৭৪, ১৭৭
 ভূমি সন্ধ্যার মেঘমালা—২১৮, ২১৯
 তোমরা হাসিমা বীহরা চলিরা—৫১
 তোমা-হীন কাটে জীবন হে—১৯০
 তোমার অসীমে প্রশমন লগ্নে—২০৬
 তোমার আসন শূন্য আজ—১২৭, ১০১,
 ১০০
 তোমার গোপন কথাটি সখী—১৭০, ১৭৭
 তোমার পতাকা ঘরে দাও—১৫২, ২০৫,
 ২০৬
 তোমারি গেছে পালিছ স্নেহে—২০০
 তোমারি নামে নরন যেনিন্দু—২০০
 তোমারি রাগিণী জীবনকুঞ্জ—২০১
 তোমারি সেবক করো হে—২০০
 তোর আপন জনে ছাড়বে—১৭৭
 স্বামীস্বরূপ পরম মহেশ্বর—২০, ২০১
 তু কাঁহা পায়ে নহী হো—১৯৪, ২১০
 তুহি পক্ষিজিনী মৃদি ভাস্কর লো—১৪২
 তুমি বিনা কৈসো রহেগী তে—১৯০, ২০৬,
 ২০৯

ধ

দই চাই গো, দই চাই—৮২
 দয়ানন্দ তোমা হেন কে—১৫১, ১৫২
 দাঁড়াও আমার আঁখির আগে—২৪০
 দিন ফুল্ললো হে সংসারী—২২৯
 দিন যায় রে দিন যায়—২০০
 দিনের পরে দিন যে গেল—১২৭, ১০১,
 ১০০
 দিনের বিচাৰ করো—২০০
 দুইটি হৃদয়ে একটি আসন—২২৮, ২২৯
 দংশ রাতে, হে নাথ কে—২০৫, ২০৬,
 ২০৭, ২০৯
 দৃকনে যেথার মিলিছে—২০৯
 দূরারে দাও মোরে রাখিরা—২০৫, ২০৬,
 ২০৭
 দেশ দেশ নন্দিত করি—১৯৮, ২০০, ২০৩,
 ২০৪, ২০৬
 দিল ধ্বংস লগ্নে—১০৮
 Then you will remember—৪০,
 ৪৬

The vicar of Bray—৪৬
 The British Grenadiers—৪৬

ধ

ধার যেন মোর সকল ভালবাসা—১৭৭
 ন
 নয়ন তোমারে পান্ন না দেখিতে—৬৪, ২২৯,
 ২০২, ২৪০
 নমো হিন্দুস্তান (অতীত গৌরববাহিনী)—
 ২০০
 নিত্য সত্যে চিন্তন করো রে—২১৮, ২২০,
 ২২৫
 নিবিড় ঘন আধারে—২০৬, ২০৭, ২০৯
 নিশীথ শব্দে ভেবে রাখি—২৪১
 নিশিদিন জাগিরা আছ নাথ—১৯০, ২১০
 নিবিষ্টঃ পলাংকে মৃদুতর—২২৭
 নন্দারে মা বরণ কোবেলিয়া—১৯৪
 নন্দারে মা বরণ কোবেলিয়া—২০৯

প

পথ ভুলেছিস সত্যি বটে—৫৫
 পাদ প্রান্তে রাখ সেবকে—২০
 পান্থ, এখনো কেন—২১৬, ২০৫, ২০৬
 পায়ে পড়ি শোনো ডাই—১৯১
 পিপাসা হয়ে নাহি মিটিল—২২৯
 পদবানো জানিবা চেয়ে না—৬০
 পদবানো সেই দিনেব কথা—০৬
 পদ্পবনে পদ্প নাহি,—১৭০
 প্রতিদিন আমি—১৭৭, ২০১
 প্রতিদিন তব গাথা—২০১
 প্রভু, খেলোছ অনেক খেলা—২০০
 প্রলয় নাচন নাচলে যখন—১২৭, ১০১,
 ১০২
 প্রাণগে মোর শিরীষ শাখার—৫২
 প্রেমানেধে বাথ/পূর্ণ—২০১
 প্রেমের কথা আর বোলা না—২৫
 প্যারি ভেবে পাবনা পকারো—১৯০, ২০৬,
 ২০৯, ২১০, ২১২
 Parsifal—৪৬

ফ

ফাগুনের নবীন আনন্দে—১৫৬

কুলে কুলে ঢলে ঢলে—৩৬

কিরে এস কিরে এস—১৬২, ১৬৯, ১৭১

ফুলি বন বন মোর—১৯৪, ২০৬, ২০৯, ২১০

Faust—৪৬

Funeral March—২০, ৪৬

ব

বকুলগন্ধে বন্যা এল—১২৭, ১৩১, ১৩২

বড়ো বিস্ময় লাগে—১৭৭

ব'ধু, মিছে রাগ কোরো না—২১৮

বন্দেমাভ্যন্তর—১১৫, ১১৮, ২০৩, ২০৪

বন্দু! কিসের তরে অশ্রু ঝরে—২১৮, ২২২

ব'ধু হে ফিরে এসো—১৮৬

বরষ ধরা-মাঝে শান্তির বারি—১৫২

বল দাও মোরে বল দাও—২৩১

বলব কী আর বলব খুড়ো—৫৫

বালি, ও আমার গোলাপ বাল্য—৪৯

বহে নিরন্তর অনন্ত আনন্দধারা—২২৫

বাকি আমি রাখব না—১৯১

বাজাও তুমি কবি—২০৫

বাণী তব ধায়—২৩০

বিধি ডাগব আঁখি যদি—২১৮

বিমল আনন্দে জাগরে—২২৯

বিশ্ববীণারবে বিশ্বজন—১৭৩, ১৭৮, ১৮০, ১৮১, ১৮২, ১৮৩

বিশ্বরাজ্যলয়ে—১৮০

বেলা গেল তোমার পথ চেয়ে—১৭৩, ২১৯

বাজু-বন্ধ খুল খুল ব্যয়—১১১

বে পড়ি জা তাঁড়ে তাড়ে—২২৪

বন্দন বরখে আজু ঘন—১৪৫

ব'ধা গেরেছি বহু গান—২১৭, ২১৯

বাগদারি মোরি মর গেরি—১৯৩, ২০৬, ২০৯, ২১১

বহুস্তি সিদ্ধর প্রবল কবরী—২২৭

ভ

ভক্তহৃদিবিকাশ প্রাণবিশোধন—২২৫

ভয় হতে তব অঙ্কুর ফুটবে—২৩১

ভালোবেসে, সখি, কোমল বতনে—২১৮

ভুবন হইতে ভুবনবাসী—২৩১

ভস্ম অপমান শব্দ—১২৩, ১২৫

ভলা নিমক্ হারামনে—১৩৯

ভাগ্যদেবী পিতামহী—১৮৪

ম

মধুর মধুর ধনি বাজে—১৭৩

মধুর রূপে বিরাজে হে—১৯৪, ২১০, ২১৫, ২২৯, ২৩০

মধুর সখ্যা নামিল হৃদয়ে—১৩৮

মন ভূমি, নাথ, লবে হরে—২৪০

মন প্রাণ কড়িয়া লও হে—২৩৬, ২৩৭

মন যে বলে চিনি চিনি—১২৭, ১৩১, ১৩২

মনোমোহন, গহন বামিনীশেবে—২৩৫

মন্দিরে মম কে আসিলে—২৩৫, ২৩৬, ২৩৭

মম বোবনিনকুজে গাহে পাখি—১৮৬

মরি, ও কাহার বাছা—২৮, ৩৬, ৩৭

মরি লো মরি আমার বাঁশিতে ডেকেছে— ১১১,

মহানন্দে হেরো গো তারে—২৩১

মহাবিশ্বে মহাকাশে—২৩০

মহারাজ, একি সাজে—১৭৭, ১৮৬

মাঝে মাঝে তব দেখা পাই—২২৯, ২৩৩

মাতৃমন্দির-পদ্য অঙ্গন—২০৫

মানা না মানিলি—৩৬, ৩৭, ৩৮

মোরা সত্যের পরে মন—২৩১

মেঘের লোকে রোদ হেসেছে—১১২

মোরে ডাকি লয়ে যাও—২৩১

মানুষে মানুষ বিরাজে—১০১

মৃত্যু শোক দংশ পরে—২৩৮

মিলে সবে ভারত সন্তান—২০৪, ২০৫

Messe Solennelle—৪৬

Moonlight Sonata—২০

য

যদি এ আমার হৃদয়স্বর—২৩৫, ২৩৬

যদি ও সখ্যা আসিছে মন্দ—১৮৭

যদি ব্যর্থ কর তবে গাহিব—২১৮

যমের দরবার খোলা পেরে—১২৬, ১২৭, ১৩১, ১৩৩

যাওয়ার-আসারই এই কি খেলা—১৫৯

বায়িনী ন্ন খেতে কাঁপালে না—২১৮
 বে কেহ মোরে দিলেহ সুখ—২৪০
 যে তরশীখান ভাসালে দুঃসে—২০৯
 বোদিন সুদীল জলধি হইতে—২০৪, ২০৫
 বব ছোড় চলে লখনৌ—১০৯, ১৪১, ১৪০,
 ১৪৪
 বাঁর তরে প্রাণ কেঁদেছে—১৫১
 যেতে নাহি দিব—১৬৫, ১৬৯

র

রকা কর হে—২৩০
 রাখো রাখো রে জীবনে—১৭৭
 রূপ সাগবে ডুব দিয়েছি—১৫০, ১৫৪
 রঙ্গরাত মাত আয়ে পিন্না—২০৭
 রঞ্জে যুগত সৌ গারে—২১৬, ২১৭
 রমণী মণি নাগর রাজকবি—১৪২
 রাজ দুলালকা বনারা—০৯
 Remember Me—০৯
 Robin Adair—৪৬

ল

লহ লহ, তুলি লহ হে—২১৮, ২২৫

ল

লক্ষ্মীপ হের তার—২৪১
 লান্ত হ রে মম চিত্ত—১৫২, ১৯০, ২০৬
 লান্ত কর বয়সধ—১৯৪
 লীতল তব পদ ছায়া—১৯০, ২০৮
 লব্ধ বাঙরা আসা—১৬১, ১৬২, ১৬৩
 লব্ধ কমপথে ধরো—১৫৬
 লব্ধ নব লব্ধ তব—১২৭, ১০১, ১০০
 লব্ধ হাত ফিরিয়ে—২০৬
 লব্ধ নির্ণয় দক্ষর কার্য হবে—১৪২
 লব্ধ শিব পিণাকী—১৯৪, ২০৬, ২০৯
 লব্ধ হরপদ যুগধ্যান—১৯৪, ২০৬, ২০৯,
 ২১৪
 লব্ধ শিব মহেশ—২১২, ২১০
 লব্ধ হর মহেশ—২১০
 লব্ধ লব্ধ বিবেক অমৃতমা—১৯৪, ১৯৬,
 ২০৮

ল

সকল জ্বা দূর করি দিব—২৪১

সকলই কুরাণো—০৬
 সখা হে মম হৃদয়ে—২০৯
 সখি, অধিরে একেলা খরে—১৫৯
 সখি, প্রাতিদিন হাস—২১৮, ২২০
 সখি, ভাবনা কাহারে বলে—৫০
 সংসার যবে মন কেড়ে লয়—২০৫, ২০৬
 সংসারে তুমি রাখিলে—২০৫, ২০৬
 সদা ঐক আনন্দে—২০০
 সফল করছে প্রভু—২০১
 সবার মাঝারে তোমারে স্বীকার—২৪০
 সর্ব খবতারে দহে—১২৬, ১২৭, ১০২,

১০০

সুখহীন নির্মির্দিন—২৩০
 সুখা সাগর তীরে—২২৫
 সুন্দর বহে আনন্দ—১৯৪, ২০৮
 সে আসে ধীরে—১৭৪, ১৭৭
 সে যে মনের মানদ্ব—১০০
 স্বপন যদি ভাগ্যলে—২০৫, ২০৬
 সমবে নাচেতে এ কার রমণী—১৪৫
 সাধের প্রেম না পুরিল—১০৭
 স্মিত জ্যোৎস্নাজালং তব—২২৭
 সুন্দর লগো হাঁর পিন্নাবা—২০৭
 সুন্দর দূরে আরোয়ী সো—১৯৪
 সংগচ্ছদম্ সংবদধম্—১৯৪, ১৯৭,
 ২০০, ২০৪
 Serenade—০৯, ৪৬

হ

হববে জাগো আজি—১৯৪, ২০৯
 হরস জাগো লাল—১৯৪, ২০৯
 হা, কী দশা হল আমার—৫৫
 হাঃ হাঃ ভায়া খাপ্পা—৫৫
 হাসি হাসি গারোয়া—২০৭
 হৃদয়-আবরণ খুলে গেল—১৯৪
 হৃদয় আমার নাচেতে—১৮৭
 হৃদয়-শশী হৃদিগগনে—২০১
 হৃদিমন্দির দ্বারে—২০০
 হে মোর দেবতা—১৭৭
 হেরি নবীন শ্যামল ঘন—২১৭, ২২১
 হেরিয়া শ্যামল ঘন—২২১
 হৃদয় চন্দ্র হৃদি গগনে—১৭৪
 হে সিদ্ধ খরিদী তব—১৬৭

গ্রন্থ, পত্রিকা, প্রবন্ধ ও স্থান

অ	সভা)—১৮৫, ১৮৬, ১৮৭, ১৮৮, ১৮৯, ২০৭
অভিনব রাগ মঞ্জরী—৭০	
অমৃতবাজার পত্রিকা—১৫	
Origin and Function of Music	
—০২	গান (খণ্ড)—১৮০
অবাসিকের স্বর্ণপ্রাপ্তি—১৮৫	গানের বহি—১৬০, ১৬৯, ২২৮
অলিকবাব্দ—১৮৪, ১৮৯, ১৯১	গানের বহি ও বাঙ্গালীক প্রতিভা—১৬৯
আ	গীত উপক্রমণিকা—১৪৭
আলফ্রেড থিয়েটার—২০০	গীতবিত্তান বাঁধকী—২০২
এ	গীতরত্ন—১০৬
এমন কর্ম আব কোরব না—২১	গীতালিপি—১৫০
ই	গীতসুন্দর—১০,
India's Prayer—২০০, ২০৪	গীতালি—১৫০
উ	ঘ
ওথেলো—৯, ১২	ঘরোয়া—১৮৪, ১৮৯, ২০৭
ওয়েলিংটন স্কোয়ার—১৯৭, ২০৪	চ
ঊ	চিঠিপত্র (৬ষ্ঠ খণ্ড)—২০০, ২০৯
ক	চিরকুমার সভা—২২৬, ২২৭, ২২৮
কর্তব্য ইচ্ছার কর্ম—২০০, ২০১	জ
কল্পনা—২২২, ২২৮	জীবনস্মৃতি—১৯৭
কাল ভৈরব—১১৮	ট
কামিনীকুঞ্জ—১৪, ২২, ২৭	টাউন হল—২০০
কালমগরা—২০, ০৬, ০৭, ০৮, ৪৭, ৫১,	ড
৫৪, ৫৫, ৫৭	ডাকঘর (Post Office)—২০২, ২০৩
কাব্যগ্রন্থাবলী—১৬৯, ১৭২, ১৮০, ২৪০	ড্রাফটিং ক্লাব—১৮৪, ১৮৫, ১৮৮
কেতকী—১৮২, ১৮৩	ড
কিং লায়র—৯	তপতী—১১৭, ১১৮, ১২১, ১২০, ১২৭,
কুকুমারী—২১	১২৯, ১৩০, ১৩১, ১৩২, ১৩৩
ভূমিক পুস্তক মালিকা—৭০	তবলা শিক্ষা—১৪৪
কুখিত পাষণ—১৮৫	তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা—১৭৯, ২২৫, ২২৯,
খ	২০৪
খামখেরালী সভা (খামখেরালী, খেরালী-ভাসের দেব—৭৮	

দ্বিবেশী সংগম—২১৬

ঘ

The Calcutta Municipal Gazette—২০১, ২০২, ২০৩

The day is come—২০৬

The Music of Hindusthan—

১৮২

Thirty Second Indian National

Congress Songs—২০৪

The Visva-Bharati Quarterly—

২০৩

ঘ

খ্যানভঙ্গ—১৯০

জ

নবনাটক—২১

নবসংগীত কণ্ঠতরঙ্গ—১৪৯

নটীর পূজা—১১৮

নৈবেদ্য—২০৬, ২৪১

খ

পকেটবুক—১৬০, ১৬৩, ১৬৪, ১৬৫,

১৬৯, ১৭২, ১৯০, ১৯৪, ২০৮

পিতৃস্মৃতি—১৮৭, ১৯৫, ২০৮, ২১৯

ক

ফাল্গুনী—৯২

খ

বর্ষায়ত্তাল—১৮৮, ২২৮

বসন্ত উৎসব—২২, ২৭

বাল্মীকি প্রতিভা—১০, ২০, ২৬, ২৭,

২৮, ৩১, ৩৩, ৩৬, ৩৭, ৩৮, ৪১,

৪২, ৪৭, ৪৯, ৫১, ৫৪, ৫৫, ১১০

বিচিত্রা হাউস (Bichitra Hall)—১৮৭,

২০০, ২০১, ২০২, ২০৩

বিশ্বজ্ঞান সমাগম সভা—২৬, ১৮৭

বিদ্যাসুন্দর—১১, ১২

বিলি পল্লসার ভোজ—১৮৮

বিডন স্কোয়ার—১৯৫, ১৯৮

বিবাহ মঙ্গল—২২৮

বিলিতি সংগীত—৪৪,

বীণাবাদিনী—১৬০, ২২৬

বেহালা দর্শন—১৪৬

বৈকুণ্ঠের খাতা—১৮৫, ১৮৮

ব্রহ্ম সংগীত স্বরলিপি—১৫২

ড

ভরসা মঙ্গল—১১১

ভারতী—২৮, ৩২, ৩৪, ৫৪, ৭৪, ২০৯

ভারতীয় সংগীতে তাল ও ছন্দ—১৫০

ভারতীয় সংগীত সমাজ—১৮৪, ১৮৫,

১৯০, ২০৭, ২০৯

ম

মডার্ণ রিডিউ—২০৬

মানভঙ্গন—১৮৫

মানময়ী—২০

মায়াব খেলা—৩৮

মেঘ ও রৌদ্র—১৭১, ২০৩

য

যুরোপ প্রবাসী পত্র—৩৫

যুরোপ যাত্রীর ডায়ারি—৩৯, ৪০

র

রসাবলী—১২

রবীন্দ্রজীবনী—১৮৫, ২০০

রবীন্দ্রপ্রতিভা—১৬০

রবীন্দ্রবীকা—

রবীন্দ্র সংগীতের দ্বিবেশী সংগম—২০৫

রবীন্দ্র স্মৃতি—৪১

রাসকলগদ্য—১০৬

রাজা ও রানী—১১৭, ১১৮, ১৩৩

রামমোহন লাইব্রেরী—২০০, ২০১

রিচার্ড দি থাউ—৯

ল

লক্ষ সংগীত—৭০

লক্ষণ গীত—৭০

শ
শত গান—১৪০, ১৪২
শেফালী—১৪২, ১৪৩

স
সমালোচনী—২৪০
সংগীতের অভিধান—১৪৯
সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা—৩২,
৫৪
সংগীত ও কবিতা—৪৭, ৫৭
সংগীত চন্দ্রিকা—১৪৬, ২১১, ২১২,
২১৬, ২১৭, ২২০, ২৩৭
সংগীত-গীতাজলি—১৫০
সংগীত জ্ঞান প্রবেশ—১৪৮
সংগীত তরঙ্গ—১০৫
সংগীত পরিভাষা—১৪৭
সংগীত প্রকাশিকা—১৬৪, ২১৩, ২২৪
সংগীত বিজ্ঞান পত্রিকা—২২৪
সংগীত ও ভাব—২৮, ৩২, ৩৪, ৩৫, ৪৭,
৫৪, ৭৪

সংগীত মঞ্জরী—২০৬, ২০৭, ২১১, ২১২,
২১৩, ২১৪, ২১৫, ২১৭, ২২৪, ২২৫
সংগীত মৃদু—১৪১, ১৪৪
সচিব বিশ্বসংগীত—১৪০
সঙ্গীতিনী সভা—১১৭
স্বরূপ—২০৪, ২০৯
সংস্কৃত বাহা—১৪
স্বদেশী সমাজ—৮৯, ৯১
স্বরলিপি গীতমালা—১৫১, ১৪০, ১৪২
সাধনা—১৬২, ১৬৩, ১৭৯
সাবিত্রী—১১৮
স্বাভাবিক সিম্বল—২০৯
সুদামিতা—১১৮, ১১৯,

হ
হ্যামলেট—৯
হৈহৈ সঙ্গ—১১১
হ
হৃদে—২০৪

উল্লিখিত ব্যক্তিগণ

অকল্যাণ্ড (লর্ড)—১৭

অকবর—২১৭

অক্ষয়বাবু (বড়ো)—১৮৭

অক্ষয়বাবু (ছোট)—১৮৭, ১৮৮

অজিতকুমার মল্লিক—১০৫

অজিত ঠাকুর—১১৯

অতুলপ্রসাদ সেন—১৮৬, ১৮৭, ১৮৮, ১৯৫

অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়—৬৮, ২০৭

অনাদিকুমার দস্তিদার—১০৪

অনাথনাথ বসু—১২৮

অনিলকুমার বাগ্‌চি—১০৪

অনুভা ঠাকুর—১০৬

অঞ্জলি দাশ—১০৬

অপদ্রব কুমার চৌধুরী—১৪৯

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর—৪১, ৪২, ১২৯, ১৩০, ১৮৪, ১৮৫, ১৮৬, ১৮৭, ১৮৮, ১৯১, ২০৭

অভিজ্ঞা দেবী—৪১

অমল হোম—২০০

অমলা দত্ত—১০৬

অমলা দাশ (অমলা দিদি, অমলাদেবী, অমলা, মিস্ দাশ)—১৭৪, ১৭৫, ১৭৬, ১৭৭, ১৭৮, ২০০, ২০৮, ২১৯, ২২৬, ২৩০

অমিতা ঠাকুর—১১৯, ১২৮

অমিতা সেন (খুঁকু)—১০৫, ১২৮, ১২৯, ১৭০

অমিতাভ চৌধুরী—১৬১

অমিরমুকুল চৌধুরী—১০৬

অমির সান্যাল—১৫৮

অমিতা ঠাকুর—১০৫

অমৃতলাল (বসু)—১০

অরুণাথ ঘোষ—১০৫

অরুণাথ চট্টোপাধ্যায়—১০৫

অরবিন্দ (পাণ্ডচারী)—২০৪

অরুণা সেন—১০৬

অশোক মিত্র—১০৫

Oswald—০৯

আ

আভা হোসেন—১৪৪

আভা চন্দ্র—১০৬

আনন্দ কিশোর (মহারাজ)—২২০

আলবাণী (মাডাম)—২৫

আর্গল্ড বাকে (ডাঃ)—১০৭

অ্যানি বোশান্ত (বোসান্ত)—২০০, ২০১, ২০২, ২০৩

আক্ষানি থা—১৪৪

আর্থনায়কম্—১২৮

ই

ইডেন (মিস্)—১৭

ইন্দ্রা দেবী—২০, ২৬, ৪১, ৪২, ১০৪, ১৫৪, ১৭৮, ১৮৩, ১৮৪, ১৮৪, ২০৫, ২০৬, ২১৬, ২২০, ২২৮

ইলারাগী ঘোষ—১০৬

ঈ

ঈষিতা চট্টোপাধ্যায়—১০৬

উ

উইলিয়াম (কাস্তান)—১০৬, ১০৭

উমা চট্টোপাধ্যায়—১০৫

উমাপদ ভট্টাচার্য—১০৪

উর্মিলা দেবী—১৭৫

উষা মজুমদার—১০৬

এ

A. (Miss)—২৫

M. (Dr.)—২৫

এমিলি ইডেন (মিস্)—১৭

এলিজা (লেডী)—৪১

ও

ওরাজিদ আলি শাহ (নসাব)—১০৮, ১৪১, ১৪৩, ১৪৫, ১৪৮, ১৫৬, ১৫৭

ওয়ালডে—১৬

Walter Mull (Miss Mull)—৩৯

Weble—৪০

Wagner—৪৬

ক

কদর গিন্না (কদর)—১৪৭, ১৪৮

Connolly—৪০

কনক ঠাকুর—১২৮

কনক দাস—১০৫

কলীনা—১৭০

কবীর—৮৮

কমলা দেবী—১৭০

করুণা চৌধুরী—১০৬

কল্যাণী সরকার—১০৬

কাঙালীচরণ সেন—১৫২, ১৫৩

কাদাম্বিনী (শ্রীমতী)—১৪

কাদম্বরী দেবী—২০০

কানন দেবী—১০৩

কাননকুমার মন্ডোপাধ্যায়—১০৪

কানাই সামন্ত—১৬০

কালীপদ রায়—১৭০

কালীপ্রসাদ মন্ডোপাধ্যায় (কালী মিজা)—

৬৮

কালীমোহন ঘোষ—১২৮

K. (Miss)—২৫

কে, সি, দে—১০৩

কেশব সেন—২১

কুন্দন সাইগল—১০৩

কোকো ঠাকুর—১২৮

কোন্ডামুনি রৌডি—১০৭

কৃপাসখী—১৪৭, ১৪৮

কৃতীন্দ্রনাথ ঠাকুর—২২৮

কৃষ্ণবাস—৮৮, ২০৭

কৃষ্ণবাস গোস্বামী—২০৭

কৃষ্ণন বন্দ্যোপাধ্যায় (কৃষ্ণন বারু)—৬৮, ১০৮, ১৫১, ২০৭

কৃষ্ণন বিদ্যাপতি—১৪৯

কৃষ্ণন মন্ডোপাধ্যায়—২০৭

কৃষ্ণবাহারী সেন—২১

কৃষ্ণমোহন বন্দ্যোপাধ্যায় (কৃষ্ণমোহন)—৭৪

কৃষ্ণমোহন গোস্বামী—১২, ৬৮, ১০৬, ১৪০

গ

গগনেন্দ্রনাথ (ঠাকুর, গগনেন্দ্রনাথ)—৪১, ১৮৫, ১৮৭, ১৮৮

গগনপত্নী রাও (ভাইরা সাহেব)—১৫৭, ১৫৮, ১৫৯

গজদর—১৬৬, ১৬৭

গহরজান—১৫৮

Gounod—৩৯, ৪৬

গান্ধী (মহাত্মা, মোহনদাস করমচাঁদ)—৮৭, ২০১, ২০২, ২০৩

গারগী বাগচি—১০৬,

গিরিজাবাবু (গিরিজাশংকর চক্রবর্তী)—১৫৮

গিরিশ ঘোষ—১৩

গিরিশ চন্দ্র (রাজা)—১০

গীতা দাস—১০৬

গদ্যদাস—২০

গোপাল উড়ে—৭১

গোপালচন্দ্র সেনগুপ্ত—১০৮

গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়—১০৪, ১৪৬, ২১১, ২১৬, ২২০, ২০৭

গোবিন্দচন্দ্র রায়—১৪১, ১৫৫

গোলকনাথ দাস—১০

গোলাম আলি খাঁ (বড়ে)—১১১

গোসাইজী (রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী)—১৮৫ Gokhale—২০২

চ

চাঁদদাস—৮৮

চন্দ্রজান দাস (দেববন্দু)—১৭৫, ১৭৬, ২০০

চন্দ্রা ঠাকুর (বড়)—১২৮

চৈতন্যদেব—৮৮

চৌধুরাণী ভট্টাচার্য—১৫৯

জ

জগৎচাঁদ গোস্বামী—২০৭

জগদীন্দ্র নাথ (নাটোরের মহারাজা)—১৮৫, ১৮৬, ১৮৭, ১৮৮, ২০০, ২০১

জগদীশচন্দ্র বসু—১৮৭, ২০৯

জি, ডি, কায়ওয়ার—১৫৬

জে, এফ, মাদান—২০০

জে, বেগম—১০৫

জ্ঞানেন্দ্রনাথ ঠাকুর—১৮৫

জ্যোতির্নাথ ঠাকুর—১৯, ২১, ২২, ২৩,

৩৭, ৪৭, ৪৮, ১৫১, ১৫২, ১৮০,

১৮২, ১৮৪, ১৮৫, ১৯০, ১৯৫, ২০৭,

২১৪, ২৩০

ট

টন—১৬

টিলক (লোকমান্য)—২০১, ২০২, ২০৩

ড

ডানসেন—২১৫, ২১৬, ২১৭

ডিন্দাবাদ—১৫৮

দ

দাসগুপ্ত—১৪৭

দক্ষিণাচরণ সেন (দক্ষিণাবাবু)—১০, ১৩৭,

১৪০, ১৪১

দাশরায় (দাশরথি রায়)—৭১, ১৩৬

দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর (দিনু)—৭৭, ১০২,

১১২, ১২৯, ১৮২, ১৮৩, ১৮৪, ১৯৪,

২০১, ২০৫, ২০৮

দিপদা দাদা (শিবেন্দ্রনাথ ঠাকুর)—১৮৭,

২০৮

দীপক চৌধুরী—১০৫, ১২৮

দীপ্তি চট্টোপাধ্যায়—১০৫

দীনেশচন্দ্র সেন—২০৪

দুর্নিবাস (দুর্নিচাঁদ)—১৫৮

দেবেন ঘোষাল—১২৮, ১২৯

দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর (মহর্ষি)—১৭, ১৮,

১৬৫, ২০৭, ২১৪, ২৪১

দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর—১৮, ১৯, ১৫০, ২০৭,

দ্বিজেন্দ্রলাল রায়—১৮৬, ১৮৭, ১৮৮,

২০৪

ধ

ধর্মপ্ৰসাদ মদ্যোপাধ্যায়—১৫৮

ন

নন্দলাল বসু—১২, ১৩০, ১৯১

নকুলেশ্বর গোস্বামী—২০৭

নবীনকৃষ্ণ হালদার—১৪৬

নলীন মিত্র—১২৮

নলিনী দেবী—১৯৪

নাথরঙ্গ (রঙ্গনাথ)—২১৪, ২১৫

নানক—১৮৮

নিভাই ষিমোদ গোস্বামী—১২৮, ১২৯

নিধুবাবু (রামনিধি গুপ্ত)—৪৫, ৬৯, ৭০,

৭১, ৭২, ১৩৬

নির্মলচন্দ্র বড়াল—১০৫

নিরুপমা দেবী—১২৮, ১২৯

নিশিকান্ত (পিঁড়চারী)—১২৮

নীতিেন্দ্রনাথ গাঙ্গুলী (নিতু)—১২৮,

নীতু (নীতিেন্দ্রনাথ ঠাকুর)—১৬৮

নীলমণি (ম্যাডাম)—২৫

নীহার কণা—১২৮, ১২৯

নীহারি বাল্য—১০৩

নেপালচন্দ্র রায়—১৭০

প

পঞ্চক মল্লিক—১০৩, ১০৪

পরিমল বাবু (গোস্বামী)—১১২

পদ্মপতি বাবু—১০৪

পার্বতীচরণ দাশ—১৫

পিনাকিণ শ্রীবেরী—১০৫

পিনাসিন—২০২

পর্ণিমা চৌধুরী—১০৫

প্রতিমা দেবী—১১৭, ১১৮

প্রতিভা দেবী—১৯, ২০

প্রবোধচন্দ্র সেন—২০৩, ২০৫

প্রভাতচন্দ্র গুপ্ত—২০২

প্রভাতকুমার মদ্যোপাধ্যায় (প্রভাতবাবু)—

১৮৪, ১৮৫, ১৮৮, ১৯৪, ১৯৫, ২০০,

২০০,

প্রভাতদেব মদ্যোপাধ্যায়—১০৫

প্রমথ চৌধুরী—২০, ১৮৭

প্রমথ রায় চৌধুরী—১৮৭

প্রিয়নাথ সেন—১৮৭

Poply H. A.—১৮২, ১৮৩

ক
কবি—১৬

ক
কবিহাবী ঘোষ—১২৮, ১২৯
কল (কলেন্দ্রনাথ ঠাকুর)—১৬৫, ১৬৬, ১৬৭, ১৬৮, ১৮৫, ১৮৬, ১৮৭
কালিকচন্দ্র—১৯৫, ২০৪
কালী চট্টোপাধ্যায়—১০৫
বিদ্যাপতি—১৮০
বিনয়কৃষ্ণ ঘোষ—১০৫
বিনায়ক মাসোজী—১২৮
বিপিনচন্দ্র পাল—২০৪
বিক্রম চক্রবর্তী—১, ২১, ৬৮, ৭১
বিক্রমনারায়ণ ভাটখণ্ডে—৭০, ৭৪, ৭৫, ১৫৪
বীৰচন্দ্র মাণিক্য—২১০, ২১৪
বুদ্ধদেব—৮০
বেঠোভেন—২০
Ben Jonson—৪৬
বেলি (মাধবীলতা দেবী)—৪২
ব্রজনাথ গোস্বামী—১১

ক
ভীমবাও শাস্ত্রী—১৪০, ১৫৪, ১৫৯
ভূপেন্দ্রনাথ ঘোষ—২০৭
ভূপেন্দ্রনাথ বসু—২০০

ক
মতিলাল চক্রবর্তী—১৮৫
মদনমোহন মালবায়ী—২০১, ২০২, ২০৩
মধুসূদন কীর্ত্তব (মধুকান)—৬৯
মণি রায় চৌধুরী—১২৯
মনিকা ধব—১০৬
মণিলাল সেনগুপ্ত—১৪৭
মন্দিরা গুপ্তা—১০৬
মণীন্দ্রচন্দ্র নন্দী—২০৭
মনীষা—২০
মাধবাচার্য—৮৮
মনোজ্যোতি—২০
মালকাজান—১৫৯
মলতী, বসু—১০৫

মল্ল দাস—১০৬
Mathew Arnold—০৫
Martin (Dr.)—১৭
Mull (Miss)—৩৯
Moeller (Mrs)—৪০
মোহিতচন্দ্র সেন—২৪০
মৈত্রীন্দ্রনাথ—১৪৮, ১৫৭, ১৫৮
ম্যাক্সমুলার—১৭
মৃণালিনী দেবী—১৬৪, ১৬৫, ১৭৫, ১৭৭, ১৭৮, ২১৯, ২০০, ২০৪, ২০৮, ২০৯

ক
যতীন দাস—১২৭
যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর—১২, ১০
যদু ভট্ট—৬৮, ২১২, ২১৪

ক
বলীন্দ্রনাথ ঠাকুর—১০০, ১৭৫, ১৭৬, ১৮৮, ১৯১, ১৯৫, ২০২, ২০৮, ২১৯
ববি বসু—১০৪
বমা কল (মজুমদার)—১০৫
বমা চট্টোপাধ্যায়—১০৬
বমা মজুমদার (কব)—১২৮
রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—১০৪
রাধামোহন সেন—১৩৫
রাধারায়ণী—১০৩
বাথিকাপ্রসাদ গোস্বামী (বাথিকানাথ, গোস্বামী মহাশয়)—৬৮, ১৫৮, ১৮৬, ২০৭, ২০৮, ২১০, ২১১, ২১৬, ২২৬, ২২৮, ২২৯, ২৩০
রামনারায়ণ তর্কবজ্র—২১
রামনিধি গুপ্ত (নিধুবাবু)—১০৬
রামপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়—১৪৫, ১৪৬, ২০৬, ২০৭, ২১১, ২২৪
রামমোহন বাব—১১৪, ১১৫
বৈষ্ণব দাশগুপ্তা—১০৩
রোনাল্ডসে—২০০
বদ্বি চট্টোপাধ্যায়—১০৬

ক
লজিকা রায়—১০৫

লীলজা সেন—১০৬

ললন সা—৯৯

লেন মরী (মাতা)—৯৬

লীলা মিত্র—১০৬

লোকেন্দ্রনাথ পাণ্ডিত—১৮৬

ল

লংকরাচার্য—৮৮

লংকর দেব—৮৮

লচীন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য—১০৫

লক্ষী (লক্ষীন্দ্রনাথ ঠাকুর)—১৭৫

লক্ষীকুমার চট্টোপাধ্যায়—১০৪

লক্ষ্মী আস্তে—১০০

লক্ষ্মীদেব ঘোষ—১২৯

লিবাণী সরকার—১০৬

Schiller—৪০

শেফালিকা পাণ্ডিত—১০৬

শোরী (মিরা)—১০৬, ১০৯, ২২০

শৈলেন হোম—১০৫

শেখরীন্দ্রমোহন ঠাকুর—৬৮, ৬৯

শ্যাম ভট্টাচার্য—১০০

শ্যামলাল ছেহী—১৫৮

শ্যামসুন্দর মিত্র—২০৭

শ্রীশচন্দ্র মজুমদার—১৬০

স

স্কট (ডাঃ)—২৫

স্কট (মিসেস)—২৫

সচ্চিদানন্দ রায় (আলদ)—১২৮

সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায়—১০৪, ১৪৮

সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর—১১, ১৯, ২০, ২২,

৪১, ১৫১, ১৫২, ২০৪

সত্যেন বিশী—১২৮

সনদ—১৪৭, ১৪৮

সন্তোষকুমার ঘোষ—১০৪

সন্তোষ মিত্র—১২৮

সমরেন্দ্রনাথ ঠাকুর (সমরধালা)—১৮৭,

১৮৮

সমীরচন্দ্র মজুমদার—১৬০

সরলা দিদি (দেবী)—২০, ২১, ২২, ১৮০,

১৮২, ১৮৪, ১৯৫, ২০০, ২০৪, ২০৫

সরসার—১০৮

সংস্কৃত সেন—১০৫

স্বর্ণকুমার দেবী—২১, ২২

সরস্বতী দত্ত—১০৫

সাগরময় ঘোষ—১২৮, ১২৯

সাগর লাহিড়ী—১০৫

সাদেক আলি খাঁ—১৫৮

সাবিত্রী গোবিন্দ (কুকান)—১০৫, ১২৯

সালারি খাঁ—১৪৪

সাহানা দেবী—১৫৯, ১৭৪, ১৭৫

সিয়েমনি—১৬

সের্গেয়র—৯, ১২

স্লেটার (মিঃ)—২০

সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর—১০, ১৫, ২০

সুজাতা মদ্যোপাধ্যায়—১০৫

সুধা দাশ—১০৫

সুধীর কল—১০৫, ১২৯

সুমিত্রা চক্রবর্তী—১০৫, ১১৯, ১২৮

সুদেন্দ্রনাথ, সুদেন (সুদেন্দ্রনাথ ঠাকুর)—

২০, ২১, ২১৯, ২০৯

সুদেন (সুদেন কল)—১০০

সুদেন্দ্রনাথ ব্যানার্জি (সুদেন্দ্রনাথ)—২০০

সুদেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—১৫০, ১৫৪

সুদেখা ঘোষ—১০৫

সুশীলকুমার বসু—১০৪

সুহৃৎ চৌধুরী—১৯৪

হ

হমদ—১০৯

হরিশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়—১০৪

হরিশচন্দ্র রায়—১০৪

হার্বার্ট স্পেন্সর—২৭, ৩২, ৫৮

হাভে (মিস)—১৬

হাসি বসু—১০৬

হিতেন্দ্রনাথ ঠাকুর—২০৪

হিরন্ময়ী দেবী—২২

জৈমিন্দ্রনাথ ঠাকুর—১৯, ২০

জেরাসিম লেবোদেভ—৯

জোসেন বসু—১৪৪